Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/jahrbuchderkonig14unse

Nr. 1360 g. M 30.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

VIERZEHNTER BAND

BIBLIOTHEK DER K. CENTRALSTELLE FÜR GEWERBE U. HANDEL IN STUTTGART

BERLIN 1893

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen . . . . . I, XXV, XXXXV, LVII
Königliche National-Galerie . . . . . XX, XXXVIII, LVI, LXXXII
Rauch-Museum XXI

Breslau:

Schlesisches Museum der bildenden Künste XXXVIII

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Von Franz Xaver Kraus 3, 84
Mit drei Lichtdrucktafeln und zwei Abbildungen im Text.

Notiz über Albrecht Altdorfer. Von M. Friedländer 22
Mit drei Abbildungen im Text.

Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen:

II. Erzeugnisse der Silberschmiedekunst. Von Fr. Sarre 26
Mit einer Lichtdrucktafel und zwei Abbildungen im Text.

III. Das Bildhauer-Atelier Friedrichs des Grofsen und seine Inhaber. Von Paul Seidel 101

IV. Das Mobiliar. Von Richard Graul 127
Mit zwei Abbildungen im Text.

V. Das Porzellan.

1. Die Meifsener Manufaktur. Von W. von Seidlitz 135
Mit zwei Lichtdrucktafeln.

2. Vincennes und Sèvres. Von Richard Stettiner 140
Mit zwei Abbildungen im Text.

3. Die Berliner Manufaktur. Von Karl Lüders 220
Mit drei Lichtdrucktafeln.

Pieter van den Bosch. Ein vergessener Genremaler von Amsterdam. Von W. Bode und A. Bredius 41
Mit einem Stich und einer Abbildung im Text.

Die Bibliothek Julius' II. Von Franz Wickhoff 49

Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom. Von J. Strzygowski 65
Mit fünf Abbildungen im Text.

Notiz zu Israhel van Meckenem. Von Max Lehrs 81
Mit einer Abbildung im Text.

Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Von Daniel Burckhardt 158
Mit einer Lichtdrucktafel.

Eine Sammlung von Handzeichnungen des Lukas van Leyden. Von Sidney Colvin 165, 231
Mit einer Lichtdrucktafel und neun Abbildungen im Text.

Ein Bildnis des Dichters Garcilaso de la Vega. Von C. Justi 177
Mit einer Tafel in Heliographie und einer Abbildung im Text.

Judith Leyster. Von C. Hofstede de Groot 190, 232
Mit einer Lichtdrucktafel und zwei Abbildungen im Text.

Drei Porträts von Albrecht Dürer. Von Henry Thode 198
Mit einer Lichtdrucktafel und einer Abbildung im Text.

Vierzehnter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1893.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1892

A. GEMÄLDE-GALERIE

Auf der Versteigerung der Sammlung des Lord Dudley, die schon früher zwei ihrer hervorragendsten Werke, das jüngste Gericht von Fiesole und ein weibliches Porträt von Velasquez, an die Berliner Galerie abgegeben hatte, wurden abermals zwei bedeutende Gemälde erworben. Von CARLO CRIVELLI ist das eine. Die thronende Maria hält auf ihrem Schofse das Kind, welches dem vor ihm knieenden hl. Petrus die Himmelsschlüssel übergiebt. Als Zuschauer der Handlung stehen rechts der hl. Ludwig von Toulouse, der hl. Bernhardin und ein unbekannter heiliger Bischof, links der hl. Franz, der hl. Bonaventura mit der Kreuzesfahne und ein heiliger Bischof. Auf dem Gesims des Renaissancethrones haben sich zwei Engelknaben gelagert und halten die Bänder einer Fruchtguirlande. Der Marmorsockel, auf dem die Heiligen stehen, zeigt auf seiner Vorderseite zwei kleine hängende Wappenschilde und einen Zettel mit der Inschrift: Opus Caroli Crivelli Veneti. Die Figuren sind etwas weniger als lebensgrofs, die männlichen Typen herb und streng, die Maria und das Kind dagegen von grofsem Liebreiz in der Bewegung und im Ausdruck. Überaus prächtig ist die koloristische Wirkung durch die Verbindung blanken Goldes mit den feingestimmten Farben der reich gemusterten Stoffe und dem tiefen Himmelsblau. Eine sehr ungenügende und ungenaue Reproduktion des Bildes befindet sich in Crowe und Cavalcaselle D. A. V, S. 89, eine bessere in dem Dudley'schen Auktionskatalog. Derselbe enthält auch eine Abbildung der zweiten Erwerbung, der Predigt Johannes des Täufers von REMBRANDT. Das mäfsig grofse Bild gehört zu den figurenreichsten Darstellungen des Meisters. Auf einer Erhöhung des Erdreichs steht der Täufer und spricht mit lebhafter Gebärde zu dem zahlreichen, bunt durcheinander gewürfelten Volk, das sich um ihn gelagert hat. Volles Licht fällt auf diese Gruppe, während der Vordergrund und die sich nach hinten mächtig aufbauende Landschaft in dämmerigem Halbdunkel liegen. Wohl nirgend sonst hat Rembrandt einen solchen Reichtum dramatischer Motive auf einer Tafel vereinigt, von den brutalsten Lebensäufserungen an bis zur gesteigertsten geistigen Erregtheit. Gemalt ist die Darstellung braun in braun und die wenigen Lokalfarben, die stellenweise im Fleisch, an den Gewändern, angedeutet sind, gehen auf in dem allgemeinen Ton. Vermutlich war das Bild, das in der Anordnung und Auffassung dem Hundertguldenblatt am nächsten steht, wie andere ähnlich behandelte Kompositionen des Meisters als Vorlage für die Radierung gedacht. Eine gleichzeitige Reproduktion nach demselben ist indess nicht bekannt. (Vergl. Jahrbuch, XIII, S. 213.)

Gleichfalls englischem Privatbesitz entstammt ein kleines Bildchen von ALTDORFER, die heilige Nacht. Die Scene ist in das Dämmerlicht einer zerfallenen Hütte verlegt

deren bröckeliges Gemäuer und grasüberwachsenes Sparrenwerk mit eingehender Sorgfalt ausgeführt ist. Maria, hinter welcher Josef mit der Kerze steht, kniet verehrend vor dem Neugeborenen, der von drei Engelbuben in etwas leichtfertiger Weise in einem Linnen geschaukelt wird. Drei andere schweben hoch in den Lüften und singen ihren Text von einem Spruchband ab. Durch die Fensterluken in der Rückwand sieht man in die, von einem durch Wolken brechenden Lichtstrahl erhellte Landschaft, in der den Hirten das Ereignis verkündet wird. Am Nachthimmel steht der Stern als grofse gelbe Scheibe mit doppeltem Strahlenkranz. Das tadellos erhaltene Bildchen, welches übrigens weder Datum noch Monogramm trägt, charakterisiert den Frühstil des Regensburger Meisters in trefflicher Weise. I. V.:

V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Abteilung der antiken Skulpturen erwarb aus der Sammlung Prokesch ein attisches Grabrelief in pentelischem Marmor, das im Ölwald bei Athen gefunden worden ist. Es zeigt die Darstellung von fünf Porträtfiguren, einen sitzenden Mann, die anderen stehend. Das Relief, welches der zweiten Hälfte des IV Jahrhunderts vor Chr. angehört, ist durch eine überaus sorgfältige und weit geführte Arbeit ausgezeichnet. Aus derselben Sammlung Prokesch wurden zwei Marmorgefäfse erworben, die aus dem Grab des Aristion bei Velanideza in Attika herrühren sollen. Seine Excellenz der Kaiserliche Botschafter Herr von Radowitz schenkte einen in Kyzikos gefundenen rechten, männlichen Fufs aus Bronze.

In die Abguss-Sammlung gelangten aus Neapel die fünf sogenannten Tänzerinnen aus Herkulanum (Comparetti e de Petra Villa Ercol. XIV, 1—3, 5, 6) und der pompejanische Apollon (Annali 1865, 55 ff. Mon. ined. dell' Inst. VIII, 13. Bonner Studien, Tafel vor dem Titel), aus Rom die jetzt Atalante genannte Frauenfigur vom Esquilin (Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen in Rom, No. 561), der archaische weibliche Kolossalkopf im Museo Buoncompagni (Helbig 876) und der Perserkopf vom Palatin, im Museo delle Terme (Helbig 963).

Ein Unfall, welcher den Bildhauer Herrn Freres betraf und ihn für längere Zeit arbeitsunfähig machte, hat die Arbeiten in der pergamenischen Werkstatt aufgehalten.

Die Beschreibung der pergamenischen Bildwerke wurde in neunter Auflage neu gedruckt. KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

In London wurde eine Sammlung von 18 kleineren plastischen Arbeiten, vornehmlich Bronzen erworben. Die hervorragendsten Stücke sind:

die Figur der Hekate von BELLANO, eine lebendig bewegte, sorgfältig durchgeführte weibliche Gestalt mit trefflicher Patina;

eine als Tintenfass- und Kerzenträgerin gebildete Sphinx von RICCIO;

eine liegende Frauenfigur, freie Nachbildung der antiken Knöchelspielerin, paduanische Arbeit des XVI Jahrhunderts;

Merkur von ELIA CANDIDO;

Tobias auf der Wanderschaft von Bellano;

Raub der Sabinerinnen von GIO. DA BOLOGNA;

ein in Buchs geschnittener Sebastian, von wundervoller Patina, venezianische Arbeit, um 1500;

ein Thonmodell (Sieg der Tugend) von GIO. DA BOLOGNA;

eine sitzende Madonna, in Elfenbein, seltene niederländische Arbeit, um 1400;

ein Relief des Parisurteils in Kehlheimer Stein, frei nach dem Cranachschen Holzschnitt von H. DAUCHER, für den Pfalzgraf Otto Heinrich gearbeitet.

Ferner ist wieder eine Reihe wertvoller Zuwendungen von Seiten alter Freunde der Sammlung zu verzeichnen.

Herr G. M. R. schenkte die Statuette einer aus dem Bade kommenden Venus, italienische Arbeit aus der Mitte des XVI Jahrhunderts.

Eine gröfsere Bronzestatuette der Venus von Gio. da Bologna, ein treffliches scharfes Exemplar mit schöner Patina, überwies Herr Generalkonsul A. Thieme in Leipzig.

Ein ungenannter Gönner, welcher der Abteilung schon wiederholt ansehnliche Bereicherungen zukommen liefs, schenkte eine kleine Sammlung von italienischen Bronzestatuetten aus dem XV und XVI Jahrhundert. Das bedeutendste Stück derselben ist eine gröfsere Figur des Herkules, der in der Linken das Löwenfell haltend, sich mit der Rechten auf die Keule stützt, eine zweifellose Arbeit des BERTOLDO. Aufserdem sind zu nennen zwei badende Frauen, wahrscheinlich von CELLINI, ein junger Herkules die Schlangen erwürgend und ein Marsyas in der Art des Riccio.

Herrn G. Güterbock verdankt die Sammlung eine kleine Venusstatuette, wahrscheinlich von ELIA CANDIDO.

Durch das Hinzukommen eines neuen provisorisch in den Lichthof des Museums eingebauten Saales wurde eine völlige Umstellung der ganzen Abteilung notwendig. In Folge dessen mussten die Sammlungsräume eine Zeit lang geschlossen bleiben. Indess ist seit Beginn des Oktober der erste Saal neu geordnet und wieder zugänglich und in der Mitte des November auch der Rest der Sammlung der Besichtigung zurückgegeben worden.

I. V.:
V. TSCHUDI

C. ANTIQUARIUM

1. Vasensammlung.

a) Ältere nichtattische Gefäfse:

Gefäfs von sogenanntem ägyptischen Porzellan in Gestalt zweier Köpfe. — Feine sogenannte protokorinthische Lekythos mit vier Tierstreifen über einander.

Später-korinthische Lekythos mit Silenen und nackten Nymphen.

b) Attische schwarzfigurige Vasen:

Grofse Lekythos mit Hypnos und Thanatos, die einen Bewaffneten niederlegen. — Gegenstück dazu mit der Heimführung der Helena. — Lekythos mit Athena, welcher Herakles den Wagen anschirrt. — Lekythos mit Herakles im Hesperiden-Garten.

c) Attische rotfigurige Vasen:

Grofse Schale mit Inschrift des Leagros (Réserve étrusque No. 26). — Kleinere Schale mit Leagros-Inschrift; aufsen Herakles und Busiris. — Schale des epiktetischen Kreises: Amazone-Silene. — Schale im Stile des Brygos; Komos. — Schale im Stile des Hieron; innen weifser Grund. — Grofser Krater im früheren Stile des Euphronios; Kampfscenen. — Zwei weifse Lekythen mit Umrissen, Gräberscenen strengeren Stiles. — Napf mit Nereus und Nereiden, in feinstem Stile, mit Inschriften. — Sehr feine Lekythos mit Eroten auf einem Delphin. — Kanne mit Satyrknäbchen auf Reh und Inschrift. — Krater mit figurenreicher Darstellung von Perseus und Andromeda, mit Inschriften; späterer attischer Stil. — Aryballos mit Vergoldung und bunten Farben, Einsammlung des Weihrauchs durch Aphrodite und Eroten, elegantester Stil. — Aryballos mit polychromen Relief-Figuren. — Alabastron mit Aphrodite auf von zwei Eroten gezogenem Wagen.

d) Spätere attische Vasen:

Mandelförmiges böotisches Gefäfs mit schwarzen Figuren; Schiff; Nereide. — Krater, wahrscheinlich kampanisch, mit Perseus und Andromeda. — Tarentinisches Gefäfs mit Inschrift.

2. Terrakottensammlung.

a) Böotische:

Ein Idol aus Tanagra mit reichem Schmuck. — Ein Klageweib, archaisch, bunt bemalt. — Grofser Reiter, archaisch, bunt bemalt. — Ein tanzender Neger, der als Gaukler mit drei Kugeln zugleich spielt. — Eine tragische Maske von vorzüglichem Ausdruck.

b) Attische:

Eine Sirene von streng-schönem Stile.

c) Kleinasiatische:

Eine Flötenbläserin. — Zwei Karikaturen.

3. Bronzen.

Altgriechischer Spiegel mit Reliefs: Jüngling mit Blume, zwei Sphinxe, Gorgoneion. — Statuette eines Mädchens im strengeren Stile des V Jahrhunderts. — Statuette eines Elefanten, spätrömisch, mit in Silber eingelegter lateinischer Inschrift. — Ein Kästchen mit Reliefverzierung und ein Becher, beide griechisch.

4. Gemmensammlung.

Zwei persisch-griechische Steine mit Darstellung von Kampf und Jagd. — Silberner Ring aus Cypern mit dem Bilde einer Perserin. — Glaspaste mit einer sehr schönen rasenden Mänade.

i. v.:
FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat im letzten Vierteljahr 25 griechische, 865 römische, 2 orientalische und 4 mittelalterliche und neuere Stücke erworben; bei Weitem die gröfste Zahl der Erwerbungen sind Geschenke. — Als selten und wichtig verdienen Erwähnung ein bisher noch unbekanntes höchst merkwürdiges Didrachmon von Himera mit der Beischrift ΣΟΤΗΡ neben der Quellnymphe von Himera, und ein altertümliches Tetradrachmon derselben Stadt, eine etruskische Silbermünze (Populonia?) mit Hermeskopf, eine sehr schöne Tetradrachme von Selinus, eine Reihe der seltenen Kaisermünzen von Tomi, fünf kleine Kupfermünzen des christlichen axumitischen (dem heutigen Abyssinien entsprechenden) Königreiches, etwa aus dem VI Jahrhundert nach Chr., mit der schönen, auf das dargestellte Kreuz bezüglichen Umschrift τοῦτο ἀρέστῃ τῇ χώρᾳ.

Unter den Mittelaltermünzen befindet sich der sehr seltene Brakteat von Stolberg, mit der Umschrift STALBERG.

Geschenke erhielt die Sammlung vom Kreisausschuss des Kreises Osterode, Herrn Bankier S. Hahlo, Herrn Leutnant v. Levetzau (866 Stück von Herrn von L. selbst in Mittel-Ägypten gefundene spätrömische und axumitische Kupfermünzen), Herrn O. Oertel, Herrn Professor Dr. Pick in Zürich (eine Reihe sehr schöner Kaisermünzen der Stadt Tomi), Herrn Generalkonsul Dr. Schröder in Beirut (sehr seltene Kupfermünze von Tavium, Julia Domna) und von Herrn Major Wegener in Braunschweig. v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Quartal gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

KUPFERSTICHE

HANS SEBALD LAUTENSACK. Die Taufe Christi, B. 46 und die Landschaft mit dem Weinberg, B. 53.

HANS MEICHSNER. Selbstbildnis, Andresen 2. I. Zustand.

PETER ISSELBURG. Ansicht der Stadt Coburg. 5 Blatt.

JOH. PETER PICHLER. 6 Schabkunstblätter, darunter in farbigem Druck die büfsende Magdalena, nach Battoni.

JAN MABUSE zugeschrieben. Ecce homo, Pass. III, pag. 23, No. 1.

PIETER SAENREDAM. Ansicht des Schlosses Berkenrode.

W. J. DELFF. Zwei Bildnisse, Fr. 42 und 92.

JAN MULLER. Bildnis des E. Reidanus, B. 19.

JAN JORIS VAN VLIET. Zwei Köpfe, B. 21 und 22.

FRANS WOUTERS. Die Landschaft mit dem Eselstreiber, v. d. Kell. 3.

JAN LUTMA DER JÜNGERE. Bildnis des Jan Lutma des Älteren, Bartsch-Rembr. II, S. 133, No. 75.

BONAVENTURA PEETERS. Drei Blatt, v. d. Kell. 2, 4, 5. I. Zustand.

JAN BAPTISTA WEENIX. Ansicht eines Teiles des römischen Forums.

ANTHONY WATERLOO. Die Landschaft mit dem Reiter bei der Hecke, B. 117, Dutuit. I. Zustand.

CORNELIS VISSCHER. 43 Blatt, W. 26, 51, 58—97, 139.
CORNELIS DE WAEL. 7 Blatt.
NICOLAUS VAN HAEFTEN. 2 Blatt, B. 7 und W. 22.
WALLERANT VAILANT. 10 Schabkunstblätter, W. 13, 23, 75, 96, 112, 144, 182, 187, 190, und ein unbeschriebenes Blatt: ein Mann in zerrissener Kleidung vor einem Tisch mit Büchern stehend.
CORNELIS DUSART. 3 Schabkunstblätter, W. 43, 45 und Dutuit IV, pag. 151, No. 2.
NICOLAUS VERKOLJE. 3 Schabkunstblätter, W. 29, 32, 34.
JEAN MORIN. 7 Blatt, R.-D. 46, 49, 50, 95, 96, 97, 98.
ROBERT NANTEUIL. Zwei Bildnisse, R.-D. 134 und 208.
FRANÇOIS (?) DE POILLY. These des Hugo Betauld de Chemault. Nach Mignard.
LOUIS PHILIBERT DEBUCOURT. Bildnis des Herzogs von Orléans. Farbenkupferstich, P. et B. 32.
JAMES MAC ARDELL. 3 Schabkunstblätter.
RICHARD EARLOM. 3 Schabkunstblätter, W. 39, 64, 79.
WYNNE RYLAND. 4 Rotdrucke nach Angelika Kauffmann.
FRANCESCO BARTOLOZZI. 8 Blatt, meist Rotdrucke.
JAMES WARD. Thoughts on Matrimony. Nach J. Hoppner. Farbenkupferstich auf Atlas gedruckt.
DERSELBE. Diana mit Nymphen und Satyren. Nach Rubens, Schneev. VII, 19. Farbenkupferstich.
THOMAS WATSON. Mrs. Sheridan als hl. Cäcilie. Nach J. Reynolds. Farbenkupferstich.
J. JONES. The Marlborough Theatricals. Nach J. Roberts. Smith 55, 3. Schabkunst.

BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

Recueil d'Estampes d'après les plus beaux Tableaux . . . (Galerie Crozat). 2 Bände, Paris 1729 und 1742. Mit Kupferstichen verschiedener Meister und Farbenholzschnitten von N. Le Sueur.
»Suite« und »Seconde Suite d'Estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des François . . . 1775—1776«. Mit Kupferstichen verschiedener Meister nach S. Freudeberg und J. M. Moreau le Jeune.

HOLZSCHNITTE

ANDREAS SCHÜTZ. Bacchus und zwei Musikanten, Nagler Mon. I, 250.
FRANCESCO NANTO. Christi Einzug in Jerusalem, Pass. VI, pag. 226, No. 16.
EIN KLEBEBAND mit Neuabdrücken älterer italienischer Holzschnitte. (XV—XVIII Jahrhundert.)
JOHN SKIPPE. Die Mönche. Nach Rubens. Farbenholzschnitt.

BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Dialogues Creaturarum. Gouda, Gerard Leen, 1480, 4°.
Vita Miraculosa Della Seraphica S. Catherina da Siena. Siena 1524, 4to.
Le grant therence en francoys. Paris, 1539, fol.

ZEICHNUNGEN

PETER PAUL RUBENS. Studien zu dem Gemälde: die Flucht der Cloelia, in Dresden. Tusche. Auf der Rückseite vier Kinderköpfe in Rötel, 349 mm hoch, 497 mm breit.
JACOB DE GHEYN. Rosen. Federzeichnung, bez. J. de Gheyn fe. 1620, 265 mm hoch, 175 mm breit. LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Wir haben in diesem Berichte mit besonderem Danke mehrere wichtige Geschenke zu erwähnen, welche die ägyptischen Sammlungen in der erwünschtesten Weise gefördert haben.

An erster Stelle muss hier die neue grofsartige Gabe des Herrn Rudolf Mosse genannt werden, der die Funde und Ankäufe, die Herr Professor Brugsch in seinem Auftrage im vergangenen Jahre in Ägypten gemacht hat, den Königlichen Museen überwiesen hat.

Nur die Hauptstücke dieses Zuwachses, der besonders für die spätere Zeit Ägyptens längst empfundene Lücken füllt, können hier aufgeführt werden:

VOM TOTENFELDE IN HAWARA

Drei griechisch-ägyptische Mumien des II Jahrhunderts n. Chr., mit den noch auf den Mumien befindlichen Porträts der Toten, dabei das vortreffliche Bildnis eines Mannes mit krausem Haar und Bart und das auf Leinewand gemalte Bildnis einer jungen Frau.

Männer-Mumie derselben Zeit, mit vergoldeter Maske alter Art, die aber hier, wie der Bart zeigt, die Züge des Toten wiedergeben soll.

Opfertafel der Frau Tasuchion mit griechischer und hieroglyphischer Aufschrift.

AUS ARSINOE

Teile einer Wand aus dem Tempel, den König Amenemhêt III (um 2000 v. Chr.) für den Gott Sobk erbaute.

Bruchstücke schöner Grabreliefs in dem eleganten, archaisierenden Stile der saitischen Zeit.

AUS DEM TEMPEL VON DIMEH

Kauernde Granit-Statue des Sobk-hotep, Fürsten des Faijûm, etwa aus der 18. oder 19. Dynastie.

Granit-Statuen zweier Priester im griechisch-ägyptischen Stil.

Griechische Urkunde über eine Stiftung zu Ehren des Königs Ptolemäus Alexander (89 v. Chr.).

AUS SAIS

Kopf einer Königsstatue in Grünstein, von ungewöhnlicher Schönheit und technischer Vollendung (26. Dynastie).

Bruchstück einer von Psammetich I geweihten Opfertafel.

Grofse Bronzefigur (H. 76 cm) einer löwenköpfigen Göttin, in der ein heiliger Ichneumon beigesetzt war.

VERSCHIEDENER HERKUNFT

Grabsteine und kleine Opfertafeln aus Gräbern des alten Reiches.

Porträtköpfe eines Mannes und einer Frau, in gebranntem Thon, die ähnlich wie die oben gedachten Bilder, die Köpfe von Mumien bedeckten. Etwa II Jahrhundert v. Chr.

Zwei grofse bemalte Leinen, in die Mumien gewickelt waren, mit lebensgrofsen Bildern in griechisch-ägyptischem Stil, welche die Verstorbenen in griechischer Tracht zwischen den ägyptischen Totengöttern darstellen.

Zwei Mumienhüllen mit den Porträts der Toten und zahlreichen vergoldeten Bilderchen, ähnlich den sogenannten beiden »byzantinischen« Mumien des Museums in Kairo. Nach dem Stil etwa III Jahrhundert n. Chr.

Grofser demotischer Papyrus; der nach Prof. Brugschs Lesung auf der Vorderseite das chronologisch geordnete Verzeichnis der Stellungen der fünf Planeten in den zwölf Tierkreiszeichen in den Jahren 14 bis 41 des Augustus (17 v. Chr. bis 10 n. Chr.) enthält.

Mit Zustimmung des Herrn Professors Brugsch haben dann die Herren Professor von Kaufmann und Leutnant von Levetzau die von ihm eingeleiteten Ausgrabungen durch weitere Arbeiten ergänzt; diese haben noch wichtige Erträge gegeben, welche die Güte dieser Herren ebenfalls zur Förderung der Königlichen Sammlungen bestimmte.

Herr Professor von Kaufmann schenkte uns eine Anzahl von ihm gefundener griechischer Papyrusfragmente und gestattete uns freundlichst, seine anderen wertvollen Funde und Erwerbungen während mehrerer Monate als Leihgaben auszustellen. Dank seinem Entgegenkommen dürfen wir hoffen, diese Schätze im nächsten Jahre den Königlichen Sammlungen zuzuführen; dann wird über dieselben eingehender zu berichten sein.

Herr Dr. Seidel in Braunschweig, der an der Ausgrabung des Herrn Professors von Kaufmann Teil genommen, hatte die Güte, uns die schöne Mumie eines kleinen Mädchens zu schenken, einer Tochter jener Frau, deren vorzügliches Porträt in der Kaufmannschen Sammlung das allgemeine Interesse erregte.

Herr von Levetzau schenkte uns neben einer Anzahl interessanter Mumienmasken und Kleinfunde, u. A.:

Zwei Mumien, deren eine durch ihre eigentümliche Umwickelung für uns merkwürdig ist, während die andere verkehrt in ein anscheinend schon früher benutztes bemaltes Tuch gehüllt ist.

Lebensgroſser Kopf in rohem, spätrömischen Stil, aus den Ruinen eines kleinen Gebäudes.

Hölzerne Osirisfigur, in der ein junges Krokodil beigesetzt ist.

Die schöne vergoldete Mumienmaske eines bärtigen Mannes überwies uns derselbe Herr als Leihgabe.

Diese groſsen Bereicherungen der Königlichen Sammlung wurden im Säulenhofe des Museums provisorisch ausgestellt.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Geschenke.

Fräulein FRÄNKEL schenkte Ethnographica aus Lappland;

Herr HERBIG, Kleidungsstücke aus Livland;

Herr GLOGNER (Padang), Ethnographisches aus Nias und Sumatra;

Herr BENECKE (Klaten, Java), javanische Münzen und Bücher;

Der Gesandte des Deutschen Reiches in Peking, Herr VON BRANDT, gestickte Rangschilde, China;

Herr Missionar E. FABER, ein Vorlegeschloss und einen Zinnbehälter, China;

Herr STUCKEN, Bilderbogen aus Damaskus;

Herr Baron VON MÜLLER (Melbourne), Ethnographisches aus der Südsee;

Herr C. BEYRICH, Ethnographica aus Südafrika;

Herr Sekretär LINDEN in Neapel, ein Kayak-Modell von der Behringsinsel;

Herr Dr. DE PUY, Ethnographisches aus Chiriquí.

Ferner wurden im Anschluss an frühere Verbindungen folgende Sammlungen erworben:

Eine Sammlung von Opfergeräten der Pârsî, durch Darab Dastur Peschoten Sanjana, zusammengestellt (nach den auf der indischen Reise getroffenen Einleitungen).

Zwei groſse Gruppen von Thonfiguren (Hochzeitszug, Thag's auf der Landstraſse und zwei Volkstypen), durch das Museum in Lakhnau.

Eine groſse Sammlung ethnographischer Gegenstände der Ôrang Sĕmang in Malâka, von den Reisen des im Auftrage des Museums und der Virchow-Stiftung thätigen Hrolf Vaughan Stevens.

Der Bericht über die früheren Sendungen findet sich in dem letzten Hefte der Veröffentlichungen aus dem Museum für Völkerkunde zusammengefasst.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr stud. med. Reinecke in Westend: einen Armring, einen kleinen Meiſsel und Fragmente aus Bronze von Rosenthal, Kr. Nieder-Barnim.

Herr Max Ebert in Nowawes: ein kleines poliertes Feuerstein-Beil von Nowawes bei Potsdam.

Herr Rittergutsbesitzer Reimnitz in Reichersdorf: römische Grabfunde von Reichersdorf, Kr. Guben.

Herr Goulbier jun. in Berlin: bearbeitete Feuersteine von Schmöckwitz, Kreis Teltow.

Herr Lehrer Lange in Oderberg: Bruchstück eines Steinhammers von Neuenhagen, Kr. Königsberg i. N.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion Berlin: eine schöne silberne Fibel aus römischer Zeit von Grüneberg; eine zerbrochene Bernsteinperle von Zäckeritz und ein bearbeitetes Geweihstück von Alt-Rüdnitz, Kr. Königsberg i. N.

Ankäufe.

Ein groſser Steinhammer von Hoppenrade, Kr. Ost-Havelland.

Eine Sammlung von Steingeräten, Bronzen und Thongefäſsen aus verschiedenen Lokalitäten der Prignitz; Nachlass des Herrn Oberprediger Paschke in Lenzen.

Ein kleiner Steinhammer von Burg im Spreewalde.

Ein groſser Steinhammer von Ellingen, Kr. Prenzlau.

Eine grofse Buckelurne von Pollychen, Kr. Landsberg a. W.
Ein Steinhammer von Neuenhagen, Kr. Königsberg i. N.
Zwei Thongefäfse von Sückow, Kr. West-Prignitz.
Drei Mahlsteine von Mechow, Kr. Ost-Prignitz.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Ankauf.

Zwei Steinbeile aus der Umgegend von Königsberg i. Pr.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke

Herr Lehrer Krüger in Neuendorf auf Hiddensoe: drei bearbeitete Feuersteinstücke vom Westufer von Hiddensoe.
Herr Gutspächter Lude auf Kloster bei Vitte: zwei Feuerstein-Beile von Hiddensoe.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Breslau: eine Anzahl Thongefäfse von Woischwitz, Kr. Breslau.
Herr Regierungs-Baumeister Schiele in Grofs-Strehlitz: frühmittelalterliche, zum Teil ornamentierte Thongefäfs-Scherben von Grofs-Strehlitz.

Ankäufe.

Eine Anzahl von Thongefäfsen, Glasperlen, Bronze- und Eisen-Beigaben von Grofs-Strehlitz.
Sieben kleine Thongefäfse, darunter ein Gefäfs mit drei kurzen Hälsen, von Herrnstadt, Kr. Wohlau.
Eine zerbrochene Urne mit Deckel von Neustädtel, Kr. Freystadt.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Thongefäfse, darunter schöne Buckelurnen, und Bronze-Beigaben von Deutsch-Wartenberg, Kr. Grünberg.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr stud. med. Reinecke in Westend: eine Anzahl von Urnen und Scherben aus den Gräberfeldern bei Borstel, Steinfeld und Cheine in der Altmark.
Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Magdeburg: eine Anzahl Thongefäfse etc. aus vorrömischer Zeit von Loburg, Kr. Jerichow I.
Herr Ökonom Christian Hündorf in Krumpa: ein kleines Steinbeil von Krumpa, Kr. Querfurt.
Herr Landwirt Heilmann in Kämmeritz: einen Steinhammer aus der sogenannten Römerschanze bei Kämmeritz, Kr. Querfurt.

Ankauf.

Urnen, Beigefäfse und kleine Bronzen von Holzhausen, Kr. Stendal.
Thongefäfse von Grofs-Chüden und Ferchau, Kr. Salzwedel.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Thongefäfse, Bronze-Nadel, Mahlstein etc. aus Hügelgräbern bei Gräfendorf, Kr. Schweinitz.

RHEINPROVINZ.

Geschenke.

Herr Oberförster Eilers, seiner Zeit in Adenau, jetzt in Driesen: einen römischen Grabfund, bestehend aus einem Glasbecher, verschiedenen Glas-Fragmenten und einer Terra sigillata-Schale, ferner einen römischen Sandstein-Sarkophag mit Deckel und ein Thongefäfs aus Hügelgräbern der römischen Zeit bei Bongard, Kr. Adenau.

Ankäufe.

Fränkische Grabfunde von Nettersheim, Kr. Schleiden.
Ein kleines Steinbeil von Uexheim, Kr. Daun.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung.

Funde der vorrömischen und römischen Zeit aus Hügelgräbern bei Bongard, Kr. Adenau.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke.

Herr Wein-Grofshändler Schleyer in Cuxhaven: fünf Urnen mit Beigaben von Altenwalde, Kr. Lehe.

Herr Dr. med. Ruhberg in Hemmoor, Kr. Neuhaus a. d. Oste: zwei Urnen aus dem dortigen Gräberfelde, die eine der römischen, die andere der sächsischen Zeit angehörig.

Herr Gastwirt Albers in Westersode: eine Pincette aus Bronze von Hemmoor.

Ankäufe.

Eine altsächsische Urne von Altenwalde, Kr. Lehe.

Zwei Urnen von Hemmoor, Kr. Neuhaus a. d. Oste.

Zwei Feuerstein-Beile von Westersode, Kr. Neuhaus a. d. Oste.

Eine Sammlung von Feuerstein-Geräten, Thongefäfsen u. A. von Höhbeck, Kr. Dannenberg; Nachlass des Herrn Oberprediger Paschke in Lenzen.

Urnen, Beigaben etc. aus einem der Völkerwanderungszeit angehörenden Gräberfeld bei Rebenstorf, Kr. Lüchow.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen mit Beigaben aus drei Hügelgräbern der La Tène-Zeit bei Nienburg a. d. Weser. Ferner Urnen mit Beigaben aus römischer und altsächsischer Zeit von Altenwalde, Kr. Lehe.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk.

Herr Premierleutnant Wilsch, zur Zeit in Helgoland: zwei schöne, geschliffene Feuerstein-Beile von Helgoland.

Ankauf.

Grofse ornamentierte Lanzenspitze aus Bronze von Bornhöved bei Neumünster in Holstein.

THÜRINGEN.

Geschenk.

Herr Dr. A. Goetze in Jena: paläolithische kleine Fundstücke aus Feuerstein und Knochen von Taubach bei Weimar.

Ankauf.

Eine Anzahl Steingeräte aus der Gegend von Apolda und zwei kupferne Halsringe.

BAYERN.

Geschenk.

Herr cand. hist. Niemann in Berlin: ein römisches Sandstein-Relief, einen Merkur darstellend, von Fufsgönnheim in der Pfalz.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenk.

Der Direktor der Sammlung: eine kleine eiserne La Tène-Fibel von Türmitz bei Aussig in Böhmen.

RUSSLAND.

Geschenk.

Herr Leopold Abramowsky in Moskau, durch Vermittelung des Herrn Geheimrat Professor Virchow: ein geschliffenes Beil und einen Dolch aus Feuerstein, sowie einen ungewöhnlich grofsen und schönen, aus Silberdraht geflochtenen Halsring aus der Zeit der sogenannten Hacksilberfunde des arabisch-baltischen Handelsverkehrs, VIII bis XI Jahrhundert.

IRLAND.

Geschenk.

Herr Colonel Wood-Martin in Cleveragh durch Vermittelung des Herrn Professor von Pflugk-Harttung: eine grofse Feuerstein-Pfeilspitze aus der Grafschaft Sligo und ein Steinbeil aus der Grafschaft Antrim.

A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

SAMMLUNG

Ankäufe.

KANNE UND SCHALE, Kupfer, graviert. Venedig, XVI Jahrh.

WANDLEUCHTER, Messing. Deutschland, XV Jahrh.

GALVANISCHE NACHBILDUNG EINER SILBERNEN SCHÜSSEL. Das Original ist die Arbeit des Berliner Silberschmiedes Jochim Grim um 1680, im Besitz Sr. Excellenz des Herrn von Wedell-Piesdorf, der gütigst das Nachbilden für das Museum gestattet hat.

Geschenke.

Herr Professor Carl Becker, hier. Altarleuchter, Holz, geschnitzt und vergoldet, Italien, Mitte XVIII Jahrh.

Herr Töpfermeister Kabelitz in Genthin. Zwei Ofenkacheln, Norddeutschland, erste Hälfte des XVIII Jahrhunderts.

Herr Generalkonsul Dr. Schmidt-Leda in Yokohama. Goldfischbecken mit Figuren, Japan, modern.

Herr Abramowsky in Moskau, durch Herrn Geheimen Medizinal-Rat Professor Dr. Virchow. Schwertgriff, kaukasisch.

Frau Ingenieur Krietsch in Pankow. Tasse mit Untertasse, Porzellan, Berlin um 1830.

Überweisungen.

Vom Oberhofmarschall-Amt Seiner Majestät des Kaisers und Königs. Terrine mit Deckel, Schüssel, zwei Teller, Teile des Porzellan-Services Friedrichs des Grofsen aus dem Neuen Palais bei Potsdam, Berlin.

Arbeiten neuerer Industrie.

Fräulein Elfride Knorr in Barmen. Gestickter Tischläufer, modern.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 3. Vierteljahr 1892.

1. Ankäufe.

A. ÖLGEMÄLDE UND ENTWÜRFE

A. KAMPF, »Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung gegen die Franzosen«.

JUL. FALAT, »Bärenjagd in Russland«.

R. FRIESE, »Auf der Wahlstatt (kämpfende Elche)«.

G. SCHOENLEBER, »Enz-Wehr bei Besigheim«, Studie.

G. SPANGENBERG, »Der Tod und die Braut«, Entwurf.

DERSELBE, »Luther als Knabe im Hause der Frau Cotta«, Entwurf.

A. VON KLÖBER, »Venus und Endymion«, Entwurf.

B. HANDZEICHNUNGEN

M. VON SCHWIND, »Zwölf Illustrationen zu Friedrich Kretschmans Fabeln, Allegorien und Gedichte«, Feder- und Wasserfarben, enthalten in einem Exemplar des Buches.

G. SPANGENBERG, »Mädchenschule«, Kreide und Tusche.

DERSELBE, »Dreizehn Blatt figürliche und landschaftliche Studien«, Kreide und Blei.

A. VON KLÖBER, »Engel aus der Offenbarung des Johannes«, Kreide.

Die Lithographien-Sammlung wurde wiederum durch Erwerbungen ergänzt.

Gesamtaufwand 32 300 Mark.

2. Geschenke.

G. SPANGENBERG, »Wiedersehen im Jenseits«, (unvollendetes, letztes Ölgemälde). Geschenk der Witwe des Künstlers.

C. BEGAS D. Ä., »Bildnis der Hof-Oper- und Kammersängerin Seidler-Wranitzky«, (Ölgemälde). Geschenk der Frau Universitäts-Kustos Stark in Wien.

A. BRÄUNLICH, »Der Triumph des Amor«, (Marmorgruppe). Geschenk der Hinterbliebenen des Künstlers.

BERTHA ROCHOW, »Studien aus Italien«, (Wasserfarben, Kreide und Blei). Geschenk der Malerin. JORDAN

III. RAUCH-MUSEUM

Seit dem letzten Bericht über die Neuordnung und Katalogisierung des Rauch-Museums — Band II, S. XXV — sind vielfache Vermehrungen des Bestandes eingetreten, die bei Hinzutritt einer wesentlichen Erweiterung des Museums, die jetzt vollendete neue (dritte) Bearbeitung des Katalogs notwendig gemacht haben.

Die Vermehrungen um 98 Nummern (von 256 auf 354) sind zum gröfsten Teil noch aus Vorräten des Lagerhauses, nach vorhergehender Herstellung, möglich gewörden. Dazu kommen mehrere Übertragungen aus anderen königlichen Kunstsammlungen, einige Ankäufe und mehrfache Schenkungen.

Der Zuwachs aus den vorhandenen Vorräten besteht in folgenden Stücken: Statue des Äskulap, Büsten der Gräfin Brandenburg, der Prinzessin Friederike von Preufsen, der Prinzessin Charlotte von Preufsen, späteren Kaiserin von Russland (Gipsabguss und Marmor), des Grafen Magni, der Prinzessin Luise von Preufsen, der Kronprinzessin Elisabeth von Preufsen, des Rittmeisters Camill von Weyrach; ferner an Reliefs: ein heraldischer Adler (nebst Skizze), Profilbilder des Architekten Strack, des Professors Frank, ein Christuskopf; endlich an Entwürfen: Skizze zum Sarkophag der Königin Luise, Skizzen zu den Postamenten der Denkmäler für Bülow, Scharnhorst, Francke, Max Joseph von Bayern, zu einem Cippus mit Reliefs, dann vierzehn Abgüsse von den Konsolen-Füllungen des Friedrichs-Denkmals, zwei Hülfsmodelle und neun Skizzen zu Reliefs desselben Denkmals, Skizze des Grabdenkmals der Gräfin Itzenplitz, eine Reliefskizze vom Gneisenau- und drei vom York-Denkmal.

Übertragen ins Rauch-Museum sind aus der früheren königlichen Kunstkammer die Kopie des Blücher-Denkmals für Berlin, in Erzguss und die Kopie des Friedrichs-Denkmals, in Gipsabguss.

Käuflich sind erworben die Skizzen eines Leander und einer Psyche von deren Besitzer Hofrat Ruhl in Kassel; durch Gestattung von Abformungen in der früheren Villa Rauchs in Halle, die Entwürfe zu Medaillen auf Humboldt, auf die Kuhpocken-Impfung, auf Hufeland, zum Grabdenkmal der Frau Cooper, zu drei Reliefs vom Piedestal des Max Joseph-Denkmals in München; ferner Abformungen von sechs Relief-Porträts der Enkel Rauchs, mit Erlaubnis der Besitzer. — Dazu kommt als Schenkung des Dr. Eggers der Gipsabguss eines kleineren Adlers auf dem Blitz.

Zu diesen Arbeiten Rauchs ist noch eine Erweiterung des Bestandes eingetreten durch Bildnisse Rauchs und sonstige auf ihn bezügliche Gegenstände, die seinen Arbeiten in einem Anhange (unter Fortlauf der Nummern) hinzugefügt sind; und zwar aus dem Bestande der Vorräte: die von Rietschel und von Tieck gearbeiteten Büsten Rauchs (letztere in Erzguss), seine Profilbildnisse von Drake und nach Wolff (letzteres in Marmor), die von Rauch abgeformte linke Hand des Prinzen Wilhelm von Preufsen (späteren Deutschen Kaisers); durch Kauf erworben: Rauchs Bücherschrank; durch Schenkungen:

von Herrn Guido d'Alton-Rauch in Charlottenburg: Rauchs Totenmaske und Abgüsse seiner Hände;

von Herrn Major d'Alton-Rauch in Berlin: Rauchs Ölbildnis von Kretschmar;

von Frau Amtsgerichtsrat Bunsen, geb. d'Alton-Rauch, in Berlin: Rauchs Mantel und sein Arbeitsrock;

von Frau Professor Kaibel, geb. Schadow, in Strafsburg: Kopie der Rauchschen Danaide von Suhrlandt, Gottfried Schadows Werkzeuge und weitere kleine Nachlasssachen;

von Frau Professor Carl Keil in Wiesbaden: Rauchs Werkzeuge und kleinere Nachlassgegenstände;

von Dr. Karl Eggers in Berlin: Abgüsse zweier Medaillen auf Rauch und der Medaillen auf Karl August von Sachsen, auf Humboldt und auf Goethe.

Die bedeutendste Erweiterung des Museums besteht endlich in der Einrichtung eines Rauch-Archivs. Von den Nachkommen der unmittelbaren Erben Rauchs, den Geschwistern d'Alton-Rauch, waren 1888 Sr. Majestät dem Kaiser Friedrich, die aus dem Nachlass vorhandenen Akten, Briefschaften, Zeichnungen und Tagebücher als Geschenk angeboten.

Die huldreich angenommenen Gegenstände wurden durch Ministerial-Verfügung vom 10. November 1888 auf Allerhöchsten Befehl dem Rauch-Museum einverleibt und zu einem Rauch-Archiv geordnet. Dies enthält in der Abteilung A die Akten über Rauchs Arbeiten, über seine persönlichen, über Verwaltungs- und königliche Angelegenheiten, sowie Rauchs gesamte Korrespondenz, so weit sie vorhanden. Durch Kauf hinzuerworben sind in dieser Abteilung die Briefe von Rauch an den Bildhauer David d'Angers. Die Abteilung B enthält Zeichnungen von Rauch, von seinen Arbeiten, Studien, Skizzen u. s. w., in Mappen geordnet. Die Abteilung C Rauchs Tagebücher und Geschäftsbücher, sowie Notizbücher und Kalender aus Gottfried Schadows Nachlass, die dem Museum von Frau Professor Eugenie Schadow, geb. d'Alton-Rauch, geschenkt wurden. Dieser Abteilung gliedern sich weitere Druckwerke an (achtzehn an Zahl), die auf Rauch und seine Schule Bezug haben und zum Teil als Geschenke dargeboten sind von Frau Professor Kaibel-Strafsburg (eine Nummer), Dr. Richard Lehfeld-Brandenburg (eine Nummer), Dr. Eggers-Berlin (zehn Nummern).

Die Einrichtung des Rauch-Archivs und die Anfertigung des Katalogs ist von Dr. Eggers besorgt. Dem Katalog ist ein geschichtlicher Vorbericht über die Entstehung und Entwickelung des Museums und ein Abriss von Rauchs Leben und Wirken vorausgeschickt, dem ein Bildnis Rauchs im siebzigsten Lebensjahre beigefügt ist, in Holzschnitt nach einem Daguerreotyp von Biow vom Jahre 1847.

SIEMERING

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Vierzehnter Jahrgang No. 2. 1. April 1893.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Oktober — 31. Dezember 1892

A. GEMÄLDE-GALERIE

Den Bemühungen der Galerieverwaltung ist es gelungen, die hier vorhandenen Werke Dürers um ein, bisher im englischen Privatbesitz befindliches, wertvolles Stück, die Madonna mit dem Zeisig, zu vermehren.

Das Bild, welches erst vor etwa 25 Jahren bekannt wurde, als es der Marquis of Lothian in einem kleinen Antiquitätenladen in Edinburg um eine geringe Summe erwarb, ist auf dem Kontinent so gut wie unbekannt geblieben, da die Ausstellung, auf welcher es 1871 in London sichtbar war, gerade in die Zeit des Krieges fiel. Die kurze Notiz, welche sich in Thausings »Dürer« über das Bild findet, beruht offenbar auf falscher Information. Sehr wahrscheinlich ist es mit einem von K. von Mander erwähnten Madonnenbilde identisch.

Das Bild zeigt Maria sitzend vor einem roten Teppich, das nackte Kind auf dem Schofse, welches sich über einen Zeisig auf seinem linken Arm freut, den ihm der kleine Johannes und ein Engel zur Rechten der Maria gebracht haben. Zwei Cherubim sind im Begriff, einen Blumenkranz der Maria auf das Haupt zu setzen. Rechts und links neben dem Teppich sieht man in die Landschaft, die in der Ferne rechts mit dem Meere abschliefst. Das Bild ist auf Pappelholz gemalt und trägt die Inschrift: »Albertus Durer Germanus faciebat post Virginis partum 1506«. Es ist also während Dürers Aufenthalte in Venedig entstanden. Die Komposition, die Anordnung vor dem Teppich und die reiche prächtige Färbung bezeugen den frischen Eindruck der Gemälde eines Bellini und Cima auf den deutschen Meister. Von den Studien zu dem Bilde sind uns verschiedene, im British Museum, in der Bremer Kunsthalle u. s. f. erhalten, die sämtlich nach venezianischer Art auf blauem Papier gezeichnet und weifs gehöht sind.

Die Erhaltung ist, bis auf wenige Stellen, eine gute; namentlich ist die heitere Farbenwirkung noch in ihrer vollen Frische und Pracht erhalten. Darin steht das Bild unter Dürers Werken wohl einzig da.

Eine zweite gleichzeitige Erwerbung ist ein Stillleben des NICOLAAS VAN GELDER, das der Unterzeichnete der Galerie überwiesen hat. Ein Fruchtgebinde ist mit blauem Bande an einem eisernen Ringe befestigt. Der seltene Leydener Maler, über dessen Leben wir eben erst durch Dr. Bredius die ersten urkundlichen Nachrichten erhalten haben, erscheint hier in der Feinheit der Färbung und des Helldunkels, wie in der meisterhaften Wiedergabe der Früchte und im Geschmack der Anordnung dem Jan D. de Heem gewachsen.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erwerbungen sind nicht gemacht worden. — Die im Frühling d. J. erworbene Statue aus Venedig erhielt ihren Platz in der Rotunde des Alten Museums.

Die Sammlung von Gipsabgüssen und Originalen aus Olympia wurde aus dem Campo santo neben dem Dom entfernt und in einem hinter der National-Galerie erbauten Magazine untergebracht.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Aufstellung in dem neuen Oberlichtsaale der italienischen Original-Skulpturen wurde Anfang November vollendet und die völlig neu geordnete Abteilung wieder vollständig der Besichtigung geöffnet.

Vermehrt wurde der Bestand der Sammlung durch eine Reihe von Geschenken, meist von Gönnern unseres Museums, die ihre Namen nicht genannt zu wissen wünschen. Am beachtenswertesten sind:

ein in italienischem Kalkstein ausgeführtes grofses Wappen des Federigo von Urbino;

ein grofses alt bemaltes Stuckrelief der Madonna, von einem florentiner Meister aus dem Anfange des XV Jahrhunderts;

ein anderes Madonnenrelief in Stuck aus DONATELLO'S Schule, gleichfalls mit der alten Bemalung;

ein kleiner Putto in Thon von A. DEL VERROCCHIO;

zwei Stuckreliefs der venezianischen Schule vom Ende des XVI Jahrhunderts;

Maria das Kind anbetend, Stuckrelief in der Art des BERNARDO ROSSELLINO und kleines (jetzt unbemaltes) Thonrelief der Madonna von LUCA DELLA ROBBIA.

Besonderes Interesse hat auch ein von GIOVANNI DELLA ROBBIA ausgeführter Profilkopf eines älteren Kriegers in glasiertem Thon, der sehr wahrscheinlich die Nachbildung nach einem der zwei in Bronze ausgeführten Kriegerköpfe Verrocchio's ist, die Lorenzo de' Medici an König Matthias Corvinus schenkte.

Die Sammlung der PLAKETTEN wurde um einige zwanzig meist bisher nicht bekannte Arbeiten des XV und XVI Jahrhunderts bereichert.

Durch das Zusammenwirken einer Reihe hiesiger Freunde unserer Museen konnte auch eine gröfsere Sammlung deutscher Holzskulpturen, die sich bisher im Münchener Privatbesitz befand, der Abteilung zugeführt werden. Sie besteht aus zwanzig Freifiguren, zumeist in mehr als halber Lebensgröfse und vielfach noch mit der alten Bemalung versehen, und zwei Reliefs. Mit Ausnahme eines sehr fein bemalten Engels aus dem XVII Jahrhundert, gehören diese Arbeiten dem Ende des XV oder dem Anfange des XVI Jahrhunderts an; zwei sitzende Madonnen sind Werke des XIII Jahrhunderts. Alle diese Bildwerke sind tüchtige, wenn auch nicht gerade besonders feine Arbeiten, die noch von besonderem Interesse dadurch sind, dass sich meist ihre Herkunft nachweisen lässt. Bei der Schwierigkeit, gute deutsche Skulpturen noch zu erwerben und bei der wenig bedeutenden Zahl derselben in unserer Sammlung, ist diese neue Zuwendung eine sehr erfreuliche.

Diese Arbeiten werden mit dem ganzen Bestand an deutschen Original-Bildwerken in einem Teile der jetzigen Abguss-Sammlung der italienischen Schule im 1. Stock des Neuen Museums, der eigens dafür hergerichtet wird, zur Aufstellung gelangen und noch im Laufe des Frühjahrs dem Publikum an dieser Stelle zugänglich gemacht worden.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen wurden nicht gemacht. Geschenkt wurden der Abteilung eine fragmentierte Thonstatuette altgriechischen Stiles, eine Göttin mit Schwan, von einem ungenannten Gönner;

sowie zwei unbemalte mit Muscheln bedeckte Vasen aus Smyrna von Herrn Ed. Seeburg in Berlin.

Zu erwähnen ist noch, dass in diesem Quartale die Neuaufstellung der Goldsachen und Kameen im Sternsaale beendet worden ist. Die Gegenstände sind in besseres Licht gekommen und in möglichst historischer Folge geordnet. Die Kostbarkeiten des Fundes von Petescia sind jetzt in einem Kasten vereinigt worden. I. V.:

FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung ist im letzten Vierteljahr durch zahlreiche Geschenke vermehrt worden. Der Zuwachs beträgt 363 Stück, dabei sieben Silbermünzen, 354 Kupfermünzen und zwei antike Terrakotta-Marken. Die Geschenkgeber sind: Die City von London und die Herren Regierungsrat Friedensburg, Leutnant Nicolai; Professor Dr. Pick in Zürich (drei griechische Kupfermünzen, darunter eine schöne und seltene von Tomi, Septimius Severus auf der Rückseite der siegreiche Caracalla neben einem Tropaeum stehend); Generalkonsul Dr. Schroeder in Beirut (zwei Thonmarken von Sidon mit dem Kopfe der Stadtgöttin und Steuerruder) und Adolf Weyl (eine Reihe griechischer, römischer und arabischer Kupfermünzen, dabei seltene Stücke, wie die Alexandrinische von Domitianus und Domitia mit den beiden Köpfen, von schöner Erhaltung, und die nicht häufige arabische Kupfermünze mit der griechischen Bezeichnung der guten, richtigen Ausprägung: ΚΑΛΟΝ).

V. SALLET.

E. KUPFERSTICHKABINET

In diesem Quartal wurden einige Erwerbungen gemacht, unter denen hervorzuheben sind:

A. KUPFERSTICHE

ANTHONY VAN DYCK. Bildnis des Bischofs Ant. Triest, Wibiral No. 13, II. Zustand.

B. HOLZSCHNITTE

ANDREA ANDREANI. Der Triumph Christi, nach Tizian. I. Zustand. B. XII, p. 91, No. 9 (vergl. Naumanns Archiv V, p. 198.)

C. BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

LUIGI PULCI. Morgante Maggiore. Florenz 1500, 4°. Hain No. 13589. Unvollständig. Mit zahlreichen interessanten Holzschnitten. Eines der wenigen bekannten Exemplare dieser Ausgabe.

D. ZEICHNUNGEN

Von Herrn Professor Dr. Adam Politzer in Wien als Geschenk zugegangen:

RAYMOND LAFAGE. Bacchanten und Satyr. Federzeichnung. 117 mm hoch, 295 mm breit.

JOSEPH PARROCEL. Der wunderbare Fischzug. Lavierte Federzeichnung. 156 mm hoch, 334 mm breit.

Im November wurde im Kupferstichkabinet eine Ausstellung eröffnet, bestimmt, eine Übersicht der Entwickelung und Geschichte des Farbendruckes bis zum Schlusse des XVIII Jahrhunderts zu geben. Die Reihe beginnt mit den primitiven Versuchen mehrfarbigen Druckes im Fust- und Schöfferschen Psalter, Mainz 1457 (dargeliehen von der K. Bibliothek in Berlin), umfasst die vorzüglichsten Leistungen des Farbenholzschnittes (Clair-obscur) des XVI, XVII und XVIII Jahrhunderts, und farbige Kupferstiche des XVII und XVIII Jahrhunderts, sowohl solche, die von einer Platte, als auch die von mehreren Platten (Verfahren Le Blons und Janiets) gezogen sind. Die Ausstellung erfreute sich seit ihrer Eröffnung lebhaften Besuches.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die vorderasiatische Abteilung erhielt seitens des Herrn Julius Isaac eine sehr wertvolle Gabe, die erste gröfsere altbabylonische Skulptur, die uns zu Teil geworden ist. Es

sind zwei Bruchstücke eines Reliefs, das den König vor einem der grofsen Götter zeigte; zwei Untergötter führen den Herrscher auf diesen Gott zu, hinter dem ein dritter niederer Gott gleichsam als Diener steht. Von dem Hauptgotte sind nur Teile des Thrones und des aus seinen Händen rieselnden Wassers erhalten.

Der ägyptischen Sammlung übergab Herr Professor Schweinfurth im Verfolg früherer Geschenke eine Anzahl von Pflanzenproben aus ägyptischen Gräbern.

Erworben wurde eine Muschel mit dem eingeritzten Namen eines Königs Usertesen, sowie der Oberkörper einer Königsstatue aus Serpentin, deren leider mangelhaft erhaltener Kopf die Züge der sogenannten Hyksosstatuen zeigt.

Unter den erworbenen griechisch-ägyptischen Papyrus ist eine Urkunde vom Jahre 185 n. Chr. hervorzuheben, in welcher der Vertreter des Strategen nach geschehener Vorlegung der nötigen Papiere die Erlaubnis erteilt, das Kind einer Priesterfamilie zu beschneiden.

Eine Studienreise des Herrn Dr. Steindorff nach Leyden und London ergab wesentliche Resultate für die Datierung der ägyptischen Schmucksachen, Perlen, Skarabäen u. s. w.

Von der Publikation unserer griechischen Papyrus — »Ägyptische Urkunden aus den Königlichen Museen«, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung — erschienen die drei ersten Hefte, bearbeitet von den Herren Professor Wilcken, Dr. Krebs und Dr. Viereck.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Durch Seine Majestät den Kaiser und König huldreichst überwiesen wurden: Ethnographische Geschenke aus Dahome, sowie solche aus der Südsee (aus der Reise des Dr. MARCUSE).

Aus den Deutschen Schutzgebieten in Afrika wurde durch das Auswärtige Amt in Berlin überwiesen: ethnologische Sammlungen des Dr. ZINTGRAFF von den Bali-Stämmen, ebenso Ethnologisches aus dem Togo-Gebiet, von Graf PFEIL sowie aus dem Nachlasse des Hauptmanns KLING.

Geschenke. H. GIESLER, Soerabaya, Java, schenkte Ethnologisches von den Timor-Batak; Dr. TRAUN, Hamburg, Ethnologisches aus Portugiesisch-Guinea; Konsul VOHSEN, Ethnologisches ebendaher; JOS. FRIEDRICH, Ethnologisches aus Ost-Afrika; H. SCHAUFELS, Schwäbisch-Hall, einen Pfeifenkopf der nordamerikanischen Indianer; Fräulein LEMBKE, Steingeräte aus Nord-Amerika; Dr. SELER, ein Körbchen aus Feuerland.

Gekauft wurden eine Gruppe Volksgötter aus Emoy und verschiedene Bücher; eine siamesische Palmblatthandschrift (Kaccâyana mit siamesischem Kommentar); eine Jaina-Handschrift mit Bildern; drei Bände Abbildungen von Theaterkostümen, China; ein Band chinesischer Volkstypen auf sogenanntem Reispapier.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Amtsrat Pfützenreuter auf Amt Wittstock, Kreis Königsberg i. N.: zerbrochene Thongefäfse, zum Teil mit imitiertem Schnurornament versehen, eine Kette von sieben strichverzierten Armringen, ein Sichelmesser und eine kleine Perle aus Bronze, von Amt Wittstock. Herr Gutsbesitzer E. Weigel auf Buchhorst bei Rhinow, Kr. Westhavelland: zwei neolithische Thongefäfse von dem dortigen Gräberfelde. Herr cand. theol. A. Guthke in Dahlhausen, Kr. Ost-Priegnitz: vier Urnen, eine Bronzefibel, eine eiserne Ringfibel, ein eisernes Messer und Glasperlen aus dem dortigen, der Völkerwanderungszeit angehörenden Gräberfelde. Herr Fr. Kraatz in Hoppenrade, Kreis Ost-Havelland: ein neolithisches Thongefäfs, eine Lanzenspitze, Messer etc. von Eisen, gefunden bei Hoppenrade.

Ankäufe. Vier kleine Thongefäfse von Chöne, Kreis Guben und ein Bronze-Celt

von Kähmen, Kreis Krossen. Drei neolithische Thongefäfse von Schwedt a. O., Kreis Angermünde. Drei, zum Teil zerbrochene Thongefäfse und ein Deckel von Wriezen a. O., Kreis Ober-Barnim. Zwei Urnen von Blumenthal, Kreis Ost-Priegnitz. Ein kleines poliertes Feuerstein-Beil und eine Bronze-Nadel aus einer Steinsetzung bei Alt-Glietzen, Kreis Königsberg i. N. Eisenfunde aus römischer Zeit, Sporen, Schwert, Messer, Lanzenspitzen, Schildbuckel, Schildfessel etc. von Hoppenrade, Kreis Ost-Havelland.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen mit zahlreichen Beigaben aus den Gräberfeldern von Dahlhausen und Blumenthal, Kreis Ost-Priegnitz. Acht Grabfunde römischer Zeit von Reichersdorf, Kreis Guben. Slavische Funde aus dem Burgwall bei Alt-Ruppin, Kreis Ruppin.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Ankauf. Grofse Sprossenfibel und Armring aus Bronze von Mantwieden, Kreis Heidekrug.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Ankauf. Thongefäfse mit Bronze- und Glas-Beigaben von Schwetz a. W., Kreis Schwetz.

PROVINZ POMMERN.

Ankäufe durch gütige Vermittelung des Herrn Amtsrats Schlieff in Philippshagen auf Mönchgut: mehrere schön geschliffene Feuerstein-Beile, einen Schmalmeifsel, eine kleine Kollektion von Feuerstein-Messern, zwei steinzeitliche Bernstein-Perlen und Thonscherben aus einem megalithischen Grabe bei Baabe auf Rügen. Bronze-Halsring und Armspiraie, zusammen im Moor bei Kolberg gefunden. Slavische Funde, Thonscherben etc. von Arcona auf Rügen.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Herr Pastor Söhnel in Alt-Raudten: Thongefäfse der Hallstätter Zeit von Lippen, Kreis Freystadt.

Ankauf. Bronze-Celt aus Niederschlesien.

PROVINZ SACHSEN.

Ankauf. Urnen des Lausitzer Typus von Oschätzchen und Marxdorf, Kr. Liebenwerda.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke. Herr W. Krause und Herr G. Potthoff in Berlin: eine Urne, Bruchstücke einer anderen und eine eiserne Nadel von Apensen bei Buxtehude, Landdrostei Stade. Herr Baurat Bertram im Auftrage der Königlichen Regierung zu Stade: einen grofsen Einbaum, gefunden in der Weser, unweit der Winkeler Fähre, Kreis Verden.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk. Herr Regierungssekretär Gaetke auf Helgoland: kleine Feuersteinsplitter von Helgoland.

Ankäufe. Zwei meifselförmige Elchhorngeräte mit ausgezahnter Schneide, gefunden bei Holtenau in Holstein. Eine kleine Sammlung von Steingeräten aus der Gegend von Christiansfeld in Nordschleswig.

RHEINPROVINZ.

Ankauf. Vier fränkische Grabfunde von Nettersheim, Kreis Schleiden.

MECKLENBURG.

Ankauf. Paalstab und Hohlcelt von Bronze, gefunden bei Waren in Mecklenburg-Schwerin.

HAMBURG.

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: Thongefäfs-Scherben der vorrömischen Zeit aus Hügelgräbern bei Behrensch, Amt Ritzebüttel.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk. Herr Gutsbesitzer Gustav Seligmann in Cröbeln: eine eiserne Nadel

mit scheibenförmigem Bronzekopf von Bornitz bei Oschatz.

THÜRINGEN.

Geschenk. Herr Voigtritter in Stotternheim, Amt Grofs-Rudolstadt in Sachsen-Weimar: einen facettierten Steinhammer mit Stiel-Loch von Stotternheim.

Ankäufe. Drei kleinere Kollektionen von Steingeräten aus verschiedenen Fundorten.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankauf. Thonscherben, Bronzen, Eisenwaffen und einige Steinbeile aus der Gegend von Türmitz bei Aufsig in Böhmen.

ÄGYPTEN.

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Dr. W. Reifs auf Schloss Könitz bei Saalfeld und Herr Dr. W. M. Flinders Petrie in Bromley (Kent) in England: eine Kollektion primitiver ägyptischer Feuerstein-Geräte.

A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

A. SAMMLUNG

MÖBEL UND HOLZARBEITEN. Kirchlicher Thronsessel, Holz, geschnitzt und vergoldet. Venedig, Anf. XVIII Jahrh. — Teil eines Getäfels, Eichenholz, geschnitzt. Aus einem Hause in Paris, um 1720. — Thür, Eichenholz, geschnitzt. Lüttich, um 1720. — Barometer auf einer achteckigen Holzplatte mit reicher Schnitzerei. Embleme der Schifffahrt und des Ackerbaues. Paris, um 1780.

METALLARBEITEN. Deckelbecher auf drei Kugelfüfsen. Silber, vergoldet, Arbeit von J. Chr. Träffler. Augsburg, Anf. XVIII Jahrh. — Uhr und Barometer in einem Gehäuse von Boule-Arbeit mit Bronzebeschlägen (z. T. ergänzt). Frankreich, Anf. XVIII Jahrh. — Wanduhr, Bronze. Paris, um 1780. — Zwei Bronze-Reliefs, Tritonenzüge, Arbeit von Clodion. Paris, XVIII Jahrh. — Thürklopfer, Bronze, weibliche Büste mit zwei Delphinen. Italien, um 1500. — Wandleuchter, Messingguss, durchbrochene Scheibe mit Lichtteller. Flandern, um 1510. — Kaminbock, Bronze, Dreifufs mit zwei Sphinxen. Frankreich, um 1780.

KUNSTTÖPFEREI. Zwölf Majolikateller, aus Scherben wieder hergestellt, welche in Florenz gefunden sind und von Gebrauchsgeschirr aus dem Anfang des XVI Jahrh. herrühren. — Fayencevase, blauer Grund mit persischen Blumenzweigen. Rouen, um 1700. — Blumengefäfs, Wedgwood-Waare, viereckig, blau mit Eckverzierungen und Reliefs in Weifs. England, um 1770. — Porzellangeschirr aus Meifsen und aus Berlin, Mitte XVIII Jahrh. — Porzellangeschirr aus Chelsea und aus Tournay, XVIII Jahrh. — Fayencegeräte mit metallischem Lüstre, Arbeit von Massier in Golf-Juan 1892. — Schalen, Teller aus China, XVI—XVII Jahrh.

Moderne englische Stoffe in Seide, Wolle und bedrucktem Kattun, vorwiegend mit stilisierten Pflanzenmustern.

GESCHENKE

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich. Eiförmiges Flacon aus Wedgwood-Waare. England, XVIII Jahrh.

Herr Hofantiquar J. A. Lewy. Besteck mit silbernen Griffen, XVIII Jahrh. — Frau Professor Fr. Leo. Zwei moderne Filetstickereien. — Herr Hauptmann Reinhardt in Spandau. Gürtel, Bortenwirkerei. Anf. XIX Jahrh. — Herr Maler Varges. Ofensäule, lackiert, eigene Arbeit. — Herr Hauptmann Höhne. Diadem, Bronze mit Korallen, um 1800. — Herr von Brandt, Kaiserlicher Gesandter in Peking. Sammlung chinesischer Bronze- und Elfenbeingegenstände. — Herr Dr. Stephan Kekulé. Vier Gipsabgüsse. Teile einer Glocke, in Pravonin in Böhmen. — Geschwister Heindorf in Stettin. Kännchen, Theebüchse und Tasse mit Untertasse, Berliner Porzellan, um 1760.

LEIHGABEN

R. Wagner. Sammlung japanischer Lackarbeiten. — Herr Professor Paul Meyerheim. Spiegel bemalt, mit geschnitztem

vergoldeten Holzrahmen, Kassette, Holz bemalt und vergoldet, zwei Ölgemälde in geschnitzten, vergoldeten Holzrahmen.

ARBEITEN NEUERER INDUSTRIE

Herr Ciseleur Rasmussen. Reliefporträt des Fürsten Bismark. Kupfer getrieben. — Geschwister Osiander in Ravensburg. Ein Banner und 36 Stickereien, modern, für katholische Kirchen. — Verein für Deutsches Kunstgewerbe. Berlin. Banner des Vereins.

Verein Ornament in Berlin. Entwurf einer monumentalen Uhr, als Stiftung der ehemaligen Schüler des Kunstgewerbe-Museums, zum 25jährigen Bestehen der Anstalt. Gewerkszeichen, Meisterstücke und anderes Gerät der verschiedenen Gewerke des Vereins; diese Stücke sind zum Teil für das Kostümfest, welches der Verein aus Anlass des Jubiläums veranstaltet hat, gefertigt worden.

Herr Eduard Hollmig. Vier Porträtreliefs, in Kupfer getrieben. — Herr Heinersdorff & Co. Drei Glasfenster, farbig bemalt, für einen zu künstlerischen Zwecken bestimmten Festsaal in Dundee in Schottland. Herr Hofgoldschmied Telge. Tafelaufsatz und zwei Schalen, in Silber. Hochzeitsgeschenk der Damen der Bukarester Gesellschaft, an den Kronprinzen und die Kronprinzessin von Rumänien.

XLIX SONDERAUSSTELLUNG

vom 16. bis 30. Oktober 1892.

Schülerarbeiten aus der Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Museums und der Königlichen Kunstschule.

B. ÖFFENTLICHE VORTRÄGE

Wintersemester 1892/93 im Hörsaal des Kunstgewerbe-Museums, Abends 8½—9½ Uhr.

1. Dr. P. JESSEN: Das französische Ornament des Barock, Rokoko, und Zopfstils — zehn Vorträge — Montags.
2. Dr. M. SCHMID: Kunst und Kunstgewerbe in Berlin und Potsdam unter den Hohenzollern (1415—1892) — achtzehn Vorträge — Dienstags.
3. Dr. A. G. MEYER: Die Plastik im Dienst des Kunstgewerbes und der Kleinkunst — fünfzehn Vorträge — Donnerstags.
4. Dr. J. SPRINGER: Gartenkunst, Zierbrunnen, Denkmäler, Festdekorationen — achtzehn Vorträge — Freitags.

Dr. BACK: Einführung in die Ornamentstich-Sammlung — zwanzig Vorträge — Freitags; gegen Ausgabe von Karten.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 4. Vierteljahr 1892.

A. ÖLGEMÄLDE

K. BLECHEN (†), »Blick durch ein Felsenthor auf eine Ruine«.

B. HANDZEICHNUNGEN

E. VON STEINLE (†), »Das Leben der hl. Marina«, Wasserfarben.

H. RÖMER, »Bildnis des Fürsten Bismarck aus dem Jahre 1867«, Kreide.

Gesamtaufwand 1450 Mark.

Als Geschenk erhielt die Königliche National-Galerie das von FR. KRÜGER und T. HELLWIG ausgeführte Ölgemälde »Bildnis des General-Feldmarschalls Grafen von Wrangel« von der Frau Gräfin von Wrangel zu Cassel.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Von den seit dem letzten Bericht gemachten Erwerbungen sind folgende hervorzuheben:

A. SKULPTUREN

CHR. BEHRENS. Sphinx. Gipsabguss.

F. SCHAPER. Büste des Dichters Hoffmann von Fallersleben. Gipsmodell zu dem auf Helgoland errichteten Denkmal. Geschenk des Künstlers.

B. ÖLGEMÄLDE

H. PRELL. Die Ruhe auf der Flucht.

G. SCHÖNLEBER. Morgenstimmung in den Lagunen von Venedig.

G. OLBRICHT. Landschaft in Abendstimmung.

B. VAUTIER. Verlassen.

W. HAMACHER. Schwedische Küste. Geschenk des Herrn Dr. Pannes.

A. VON HEYDEN. Treue Kameraden. Geschenk des Künstlers.

R. SCHOLZ. Sorgenvoll. Geschenk des Fräuleins T. Landsberg.

G. SCHÖNLEBER. Neckarwehr bei Besigheim. Geschenk des Künstlers.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN W K 1543. Deutsche Schule. Adam und Eva. Geschenk des Herrn Generalmajors a. D. Weber.

C. RADIERUNGEN

Es wurden 52 Blatt erworben, darunter solche von Arndt, Herkomer, Kampf, Klinger, Krüger, Liebermann, Meyer, Raudner, Seymour Haden, sowie die Publikationen der Vereine für Originalradierung in Berlin und München.

D. KUNSTGESCHICHTLICHER APPARAT

An Photographien wurden 448 Blatt, an Büchern 400 Bände, bezw. Mappen erworben.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Vierzehnter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1893.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

Die Königlichen Museen haben einen schmerzlichen Verlust erlitten; der Erste Direktor des Kunstgewerbe-Museums, Carl Grunow, ist am 16. Februar nach vielmonatlicher Krankheit verschieden.

Carl Friedrich Ludwig Grunow

wurde am 26. April 1823 in Calbe a. S. geboren, wo sein Vater Mühlenbesitzer war. Von 1834—1843 besuchte er das Dom-Gymnasium zu Magdeburg, diente 1844 daselbst bei der 3. Pionier-Abteilung und studierte nach Erledigung des Feldmesser-Examens und der praktischen Dienstzeit, 1846—1849 auf der Bau-Akademie zu Berlin. In den nächsten Jahren war er an Eisenbahnbauten und bei der Rheinstrom-Bauverwaltung thätig; 1850 bis 1852 baute er den Bahnhof in Paderborn. Alsdann, nach einigen Jahren schwerer Krankheit nach Berlin übergesiedelt, wandte er sich dem Privatbau zu und führte zunächst, 1858—1862, gemeinschaftlich mit Martin Gropius, Wohnhäuser in den damals neu entstehenden Strafsen des Tiergartens, später aber vornehmlich gröfsere Fabrikanlagen aus.

Damals und in der ganzen Folgezeit unterhielt er mit den kunstliebenden Kreisen Berlins regen Verkehr. Seine Erziehung innerhalb der Schinkelschen Architektenschule hatte ihn vornehmlich die strenge Schönheit der griechischen Antike verehren gelehrt; eine Studienreise nach Italien, die er 1866 mit dem Grafen Berg und Professor Carl Friederichs unternahm, machte ihn zum begeisterten Verehrer der italienischen Renaissance in ihrer frühesten an die Antike sich anschliefsenden Form.

Als im Jahre 1866 die Gesellschaft zur Begründung eines Deutschen Gewerbe-Museums sich bildete, gehörte er zum engeren Stamm und übernahm am 22. November 1867 die Leitung der Geschäfte, zunächst als Beauftragter des Vorstandes, seit Dezember 1868 als Direktor. Bei der Erweiterung des Museums 1872, welche die Ernennung besonderer Direktoren für die Sammlung und für die Unterrichts-Anstalt nötig machte, wurde Grunow Erster Direktor des Museums, eine Stellung, in der er die weitere Entwickelung der Anstalt, den allmählichen Übergang in die Staatsverwaltung, sowie die durch den Neubau bedingten einschneidenden Veränderungen des Dienstes in allen Abteilungen geleitet hat und bis zu seinem Ende verblieben ist. Die schwierige Lage des ursprünglich privaten Unternehmens in den ersten Jahren, die dadurch bedingten mannigfachen Verschiebungen nahmen seine Kraft vornehmlich für die Verwaltung in Anspruch. Grunow hat es verstanden, aus den vielseitigen Bestrebungen und Wünschen, welche das neue Unternehmen entstehen liefsen und zunächst begleiteten, den Kern des wirklich Nötigen und Erreichbaren herauszuschälen und festzuhalten, so dass das junge Institut vor falschen Experimenten bewahrt blieb und selbst in den ersten schwankenden Jahren seiner Existenz schon das Vertrauen der Königlichen Staatsregierung genoss, welche ihm alsbald erhebliche Zuschüsse für bestimmte Unterrichtszweige zu Teil werden liefs.

In gleicher Weise war Grunow der Vertrauensmann der Stadt Berlin und anderer städtischer Korporationen. Durch seine Hände gingen zahlreiche Aufträge, unter Anderen die für die Herstellung des Tafelsilbers für Seine Königliche Hoheit den Prinzen Wilhelm und für das Speisezimmer, welches 1883 als Geschenk zur Silberhochzeit dem damaligen Kronprinzlichen Paare dargebracht wurde. Auch die Kronprinz-Friedrich-Wilhelm-Stiftung für Stipendien am Kunstgewerbe-Museum und private Stiftungen gleicher Richtung waren ihm unterstellt. 1876 wurde Grunow, nachdem er schon vorher an dem Zustandekommen des Musterschutz-Gesetzes eifrig mitgearbeitet hatte, in den gewerblichen Sachverständigen-Verein und 1883 in die Kommission für das technische Unterrichtswesen berufen, wie er denn aufserdem den meisten Spezial-Kommissionen angehört hat, welche zur Behandlung kunstgewerblicher Fragen in den letzten zwanzig Jahren gebildet worden sind.

Veröffentlicht hat Grunow einen Vortrag: »Schinkels Bedeutung für das Kunstgewerbe«, 1871, ferner eine Sammlung von photographischen Aufnahmen nach plastischen Ornamenten der italienischen Renaissance (Berlin, Wasmuth). In der Festschrift, welche 1881 zur Einweihung des neuen Gebäudes des Kunstgewerbe-Museums erschien, hat er die Geschichte des Museums und damit einen Generalbericht über seine eigene Thätigkeit geschrieben. Sodann verdanken wir ihm die Veröffentlichung der Glasschränke und Ausstellungsvorrichtungen im Königlichen Kunstgewerbe-Museum (Berlin, Wasmuth), bei deren Ausgestaltung sein hervorragend praktischer Sinn die wichtigsten Dienste geleistet hat. — Eine grofse Stütze war er auch für den Verein für Knaben-Handarbeit, dessen stellvertretender Vorsitzender er von Anbeginn gewesen ist, und dessen Bestrebungen er unter Anderem durch eine systematische Zusammenstellung von Kerbschnitt-Vorlagen (Leipzig, Seemann) gefördert hat.

Ausdrücklicher Erwähnung bedarf noch, wie Grunow, in richtiger Erkenntnis der hervorragenden praktischen Bedeutung der Bibliothek und der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, in den letzten Jahren mit besonderer Liebe bestrebt war, beide zu möglichst leichter und fruchtbarer Benutzbarkeit für das Publikum auszubilden.

Unter den mannigfachen äufseren Anerkennungen, die Grunow zu Teil wurden, sei nur erwähnt, dass er am Schluss der Zeughaus-Ausstellung 1872 den roten Adlerorden IV. Kl., bei der Eröffnung des neuen Museums 1881 den Kronen-Orden III. Kl., und beim Regierungs-Antritt Seiner Hochseligen Majestät des Kaisers Friedrich das Kreuz der Ritter des Hausordens von Hohenzollern erhielt.

Zwei Monate vor seinem Ende, als sein Leiden ihn schon dauernd an das Lager fesselte, gab die Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Kunstgewerbe-Museums Anlass zu einem Rückblick auch auf sein eigenes, mit dieser Anstalt so eng verbundenes hingebendes Wirken und die herzliche und ehrenvolle Anerkennung, die ihm bei dieser Gelegenheit von allen Seiten zu Teil wurde, legte Zeugnis von der hohen Wertschätzung ab, die er im amtlichen wie im persönlichen Verkehr sich zu erwerben und dauernd zu erhalten verstanden hatte.

Die Anstalt selbst aber, der er einen grofsen Teil seines Lebens und seine besten Kräfte mit Aufopferung gewidmet hat, wird für immer sein Andenken treu und dankbar bewahren.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1893

A. GEMÄLDE-GALERIE

Gelegentlich der Aufstellung der neu erworbenen »Madonna mit dem Zeisig«, von A. Dürer, wurde in dem kleinen Oberlichtsaal der italienischen Abteilung der Galerie, aus dem zu diesem Behuf die Bilder ausgeräumt und magaziniert werden mussten, eine Ausstellung der Gemälde, Zeichnungen, Stiche und Holzschnitte Dürers, die in den letzten fünfzehn Jahren für die Museen erworben worden waren, veranstaltet. Diese Ausstellung, die ein reges Interesse im Publikum erweckte, wurde am 11. Januar eröffnet und gleich nach dem Osterfeste geschlossen.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Aus der Umgegend von Rom wurde die halblebensgrofse Statue einer sitzenden Frau von griechischer Arbeit, vermutlich eine Grabfigur, erworben.

Der Sammlung von Gipsabgüssen wurden geschenkt von Herrn Dr. P. HARTWIG in Rom ein Mädchenkopf, dessen Original sich jetzt in Kopenhagen in der Sammlung Jacobsen befinden soll; von dem Bildhauer Herrn GERHARDT in Rom der Torso einer kleinen männlichen Statuette mit erhobenen Armen, an dessen rechter Schulter die linke Hand einer zweiten etwas gröfseren Figur liegt; endlich von Herrn EDGAR VINCENT in Konstantinopel vier von einem griechischen Friesrelief herrührende Köpfe.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung wurde um mehrere interessante Bildwerke bereichert, sämtlich Geschenke von Freunden der Abteilung.

Herr ALFRED BEIT in London schenkte ein trefflich erhaltenes, besonders fein bemaltes Stuckrelief der Maria mit dem Kinde, welches das bekannte Marmorrelief im Besitz von M. Foulc zu Paris (aus Sta. Maria Nuova in Florenz stammend) reproduziert; jedoch mit nicht unwesentlichen Abweichungen, die es wahrscheinlich machen, dass dieser Stucco nicht vom Marmorrelief, sondern vom Thonmodell dazu abgeformt wurde.

Von ungenannten Gönnern wurde ein Madonnenrelief, ein Stucco aus der Schule DONATELLO'S, sowie eine Madonnenstatuette in Marmor vom »MEISTER DER PELLEGRINIKAPELLE« geschenkt; letztere die erste Arbeit in Marmor, welche von diesem Meister bekannt wird.

Die Sammlung der PLAKETTEN wurde, gleichfalls durch Geschenke, um etwa zwanzig neue Stücke bereichert. Darunter als Geschenk des Herrn JAMES SIMON ein gröfseres Relief mit Cincinnatus am Pflug, von dem bisher erst ein Exemplar (in der Sammlung Spitzer zu Paris) bekannt war.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen:

Eine Sammlung von Altertümern aus Kertsch, insbesondere zahlreiche Amphorenhenkel mit Inschriften.

Ein altattischer Teller mit dem Bilde der würfelnden Helden.

Ein Relief aus Knochen, einen Silen darstellend.

Ein altetruskisches Bronzerelief mit einem Greif.

Eine altetruskische Thronlehne von Bronzeblech mit Fabeltieren.

Bronzestatuette des unbärtigen Vejovis mit Blitz.

Zwei altertümliche Tierstatuetten grofsgriechischer Herkunft.

Drei italische Fibeln.
22 antike Glaspasten.

Geschenke:

Eine Sammlung böotischer Vasenscherben.
Zwei böotische Terrakotten, bärtiger Dionysos und vor einem Backofen sitzendes Weib.
Eine altertümliche glasierte Vase.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im letzten Vierteljahr 1615 Stück, 52 in Gold, 1156 Silber, 250 Kupfer, 3 in Blei, 152 Stück Papiergeld. Geschenke erhielt die Sammlung von Seiner Majestät dem Kaiser, Herrn Regierungsrat von Brakenhausen, Herrn Regierungsrat Friedensburg, Herrn Bankier S. Hahlo, Herrn Adolph Weyl (eine reiche Sammlung nordamerikanischen Papiergeldes, zum Teil höchst interessante Stücke aus der ersten Zeit der Republik und aus dem Secessionskrieg), Herrn A. Wolff in Dresden und von zwei Ungenannten. Unter den angekauften Stücken verdient besondere Erwähnung ein sehr schönes silbernes Dekadrachmon von Syrakus mit dem das Haar in einem Netz tragenden herrlichen weiblichen Kopf, ein hervorragendes Werk des Stempelschneiders Kimon, etwa aus der Zeit um 390 v. Chr.; eine in Alexandria unter Antoninus Pius geprägte grofse Kupfermünze mit der schönen figurenreichen Darstellung des Parisurteils, zwei äufserst seltene Brakteaten vom Erzbischof Ludolf von Magdeburg und von Hannover, unter Heinrich dem Löwen geprägt, ein Goldgulden von Dortmund mit dem stehenden Kaiser Sigismund. Die Abteilung der orientalischen Münzen erhielt einen höchst wertvollen Zuwachs durch 285 muhammedanische Mittelaltermünzen, welche im Tausch gegen Dubletten unserer Sammlung von der Kaiserlichen Eremitage in Petersburg erworben wurden. Unter den angekauften Medaillen sind zu erwähnen, zwei grofse ovale bunt emaillierte Goldmedaillons mit den Brustbildern des Erbstatthalters Heinrich Friedrich von Oranien und seiner Gemahlin Amalie von Solms, der Schwiegereltern des Grofsen Kurfürsten.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Im verflossenen Quartal wurden u. A. erworben:

A. KUPFERSTICHE

ANTON EISENHOIDT. Mars und Venus, 1589. »Hic Deus . . . procul«.

DERSELBE. Amor docet Musicam, 1590.

DERSELBE. Bibliothekzeichen des Paderborner Bischofs Theodor von Fürstenberg, 1603.

DERSELBE. Bildnis des Leopold von Stralendorff, 1590.

DEUTSCHE SCHULE XVIII JAHRHUNDERT. Darstellungen aus der Passion Christi, zwölf Schabkunstblätter in Grofsfolio. Geschenk des Herrn Rittergutsbesitzers Dorgerloh in Berlin.

LUDOLF BAKHUIJZEN. Stroom- en Zeegezichten. Amsterdam 1701, mit dem Titelblatt und dem Porträt Bakhuijzens in Schabkunst, zusammen 12 Blatt. B. 1—10. III. Zustand.

NICOLAAS VAN HAEFTEN. Die Raucher. Schabkunstblatt, W. 10.

JAN LIVENS. Bildnis des Dichters J. Vondel. B. 57 (D. 56, V.).

B. HOLZSCHNITTE

NICCOLO BOLDRINI. Venus und Amor, nach Tizian. B. XII, pag 126, No. 29.

C. BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

Der Spiegel der Tugent vnnd Ersamkeyt durch den hochberümten Ritter vom Thurm. Basel, Furter 1513.

I. V.:
SPRINGER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Von Herrn W. M. Flinders Petrie erhielt die Abteilung eine sehr lehrreiche Auswahl aus den von ihm bei seinen Grabungen in Tell Amarna gefundenen Altertümern zum

Geschenk. Darunter befinden sich: ägyptische Thongefäfse, Bruchstücke sogenannter mykenischer Vasen, Fragmente bunter Glasgefäfse, Perlen und Amulette in Fayence, eine grofse Reihe von Thonformen, die zur Verfertigung verschiedenartiger Anhängsel und Amulette gedient haben, kleine Bruchstücke von Säulen und Architekturteilen. Alle diese Stücke sind kunstgeschichtlich von grofsem Werte, da sie sich fest datieren lassen (Anfang des XIV vorchristlichen Jahrhunderts).

Herr Pastor Faber in Tschirma bei Greiz schenkte den Gipsabguss einer von ihm am Urmia-See gefundenen altarmenischen Felsinschrift.

Erworben wurde u. A. ein Schreibzeug aus einem spätrömischen Grabe in Achmim und drei babylonische Thontafeln.

I. V.:
STEINDORFF

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Herr EHLERS schenkte eine grofse Sammlung von Produkten, welche die Kultur und Verwendung der Palmyrapalme in Nord-Ceylon darstellen.

Durch Austausch mit dem Museumsverein in Lüneburg wurde ein silberner Amuletstreifen mit Gebetformeln in birmanischer und Pâli-Sprache erworben.

Von der für das Königliche Museum durch Herrn MUKHARJI in Calcutta hergestellten ethnologischen Sammlung wurden die letzten Gruppen (Indien und Tibet) übernommen.

Im Auftrage des Museums stellte Herr Missionar Dr. NOTTROTT in Ranchee, Chutiya-Nagpore, eine ethnologische Sammlung von Oraon- und Munda-Objekten zusammen.

Aufserdem konnte eine altjavanische Bronze (aus dem Dieng-Gebirge stammend) erworben werden.

AFRIKA.

Aus den Deutschen Schutzgebieten in Afrika wurden durch das Auswärtige Amt in Berlin überwiesen:

Eine wertvolle Sammlung aus Süd-Afrika von Hauptmann VON FRANÇOIS.

Eine sehr umfangreiche und wertvolle Sammlung aus Ost-Afrika von Herrn Dr. STUHLMANN.

Ein Massai-Armband schenkte Herr Bildhauer KIESEWALKER.

Eine Gruppe von Somâl- und Galla-Objekten aus der Sammlung des Dr. PAULITSCHKE wurde durch Austausch mit der ethnologischen Abteilung des K. K. österreichischem Naturhistorischen Hofmuseums in Wien erworben.

AMERIKA.

Endgültig erworben wurde eine Gruppe mexikanischer Altertümer der Sammlung STREBEL. Ferner: Altertümer aus Chiriqui, von Herrn DE PUY, ein nordamerikanisches Steinbeil und eine Speerspitze, von der prähistorischen Abteilung überwiesen.

Geschenkt wurden: Mumien und Grabbeigaben aus Jujuy in Argentinien, durch Herrn FRIEDRICH BAYER in Antofagasta. Waffen der Apache, durch Herrn Dr. VON LECOQ in Darmstadt. Nordamerikanische Pfeilspitzen, moderne mexikanische Sporen und ein Behälter aus Pflanzenbast aus der Guyana durch Frau BIRGHAM in Wiesbaden. Ein Luftsack für Harpunenleine durch Herrn OTTO BAUHIN, eine moderne mexikanische Federarbeit durch Herrn GOETH aus Texas.

OCEANIEN.

Herr E. LOMLER schenkte Tapaproben aus Tahiti von Cooks erster Reise.

Frau BIRGHAM in Wiesbaden schenkte ein Steinbeil, einen Tapaschläger und verschiedene Schmuckstücke aus Hawaii.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Amtsrat Cochius in Dreetz: zwei sehr schöne Steinwerkzeuge von aufserordentlicher Gröfse, einen kleinen Feuerstein-Meifsel und ein Bruchstück eines Steinbeiles, letzteres bei Dreetz, erstere bei Birkhorst, Kr. Ruppin, gefunden. Herr Bildhauer Liefeld in Berlin: Thongefäfs-Scherben von Wilmersdorf, Kr. Teltow, und vom Grimnitz-

und Werbellin-See, Kr. Angermünde. Herr stud. med. Reinecke in Westend: kleine Feuerstein-Geräte von den »Heidenbergen« bei Biesenthal, Kr. Oberbarnim.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Seine Majestät der Kaiser und König hatte die Gnade der Abteilung ein sehr schönes Feuerstein-Beil, beim Bau des Jagdschlosses Rominten gefunden, zur Aufstellung zu überweisen.

Geschenke. Die Altertumsgesellschaft »Prussia« in Königsberg i. Pr.: einen eisernen Steigbügel, Trense und Zaum aus dem Gräberfelde bei Viehof, Kr. Labiau. Herr Gottowÿ in Sensburg: zwei kleine Fibeln, zwei Fingerringe etc. aus Bronze von Nikutowen, Kr. Sensburg.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke. Herr Direktor Fläschendräger in Demmin: einen Bronze-Celt, sowie ein Bruchstück eines solchen u. A. von Demmin.

PROVINZ POSEN.

Ankauf. Eine Kollektion von Thongefäfsen und Beigaben von verschiedenen Lokalitäten der Umgegend von Luschwitz im Kreise Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke. Frau Rittergutsbesitzer Martin in Hönigen: einen Bronze-Halsring von Lortzendorf, Kr. Namslau. Das Museum schlesischer Altertümer in Breslau: eine gröfsere Anzahl von Thongefäfsen aus dem Gräberfelde von Grofs-Tschansch, Kr. Breslau, sowie sechs Nachbildungen verschiedener Thongefäfse aus Woischwitz und Tschansch, Kr. Breslau. Die Königl. Eisenbahn-Direktion Berlin: Thongefäfse von Alt-Jauer, Kr. Jauer. Frau Baronin von Zedtwitz in Berlin: ein kleines Thongefäfs, eine Klapperbüchse, mehrere Bronzen und einen eisernen Armring aus dem Gräberfelde von Buschen, Kr. Wohlau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Bürgermeister Reiche in Delitzsch: frühmittelalterliches Thongerät von Delitzsch. Herr Amtmann Ramdohr in Neehausen: einen Steinhammer von Neehausen, Mansfelder Seekreis.

RHEINPROVINZ.

Geschenk. Die Königl. Regierung in Köln: eine Knochenflöte und ein kleines hammerförmiges Bronze-Gerät von Köln.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk. Herr H. Sökeland in Berlin: ein kleines Thongefäfs von Emden.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk: Herr Dr. Kirmis in Neumünster: ein kleines Thongefäfs von Gadeland, Amt Neumünster.

WALDECK.

Geschenk. Die Königl. Eisenbahn-Direktion Elberfeld: ein Bruchstück eines durchbohrten Steinhammers von seltener Form aus Berndorf.

THÜRINGEN.

Geschenke. Herr Dr. Götze in Jena: einen aus drei Steinbeilen bestehenden Grabfund von Vippachedelhausen in Sachsen-Weimar. Die Königl. Eisenbahn-Direktion Erfurt: Merowingische Waffen, eine Spatha, eine kleinere Lanzenspitze und einen Angon aus einem Grabe bei Niederwillingen in Schwarzburg-Sondershausen.

RUSSLAND.

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Prof. Virchow in Berlin: einen grofsen Ohrring und einen halbmondförmigen Anhänger von Silber aus Russland.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenke. Herr Dr. Hermes in Berlin: einen Steincylinder mit einer Glas-Urne nebst kleinen Beigaben von Salona in Dalmatien. Herr Bergwerksdirektor von Heinsius in Mariaschein: einen kleinen Armring aus Weifsmetall und eine Kugel aus erzhaltigem Gestein mit angefangener Durchbohrung von Senseln, sowie Thonscherben und Knochen aus einem Gräberfelde bei Mariaschein bei Teplitz in Böhmen.

SCHWEIZ.

Geschenk. Herr Messikommer in Zürich: ein Stück eines Netzes aus dem Pfahlbau von Robenhausen.

NORWEGEN.

Geschenk. Herr Professor Rygh in Christiania: einige Siegellack-Abdrücke einer Gemme vom sog. Alsentypus aus Norwegen.

ÄGYPTEN.

Geschenk. Herr Professor Flinders Petrie in London: Feuerstein-Splitter, darunter zwei sägeartig ausgezahnte, von Tell Amarna.

A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenke

Herr Rittmeister Clifford Kocq von Breugel in Langfuhr. Zwei Porzellanteller, blau bemalt, mit Familienwappen. China, XVIII Jahrh. — Frau Generalkonsul William Schönlank. Berliner Porzellanfigur und drei Gläser. — Herr von Grass-Klanin auf Klanin. Terrine mit Deckel, Porzellan. Meifsen, um 1730. — Herr Dr. Jacobsen. Terrine mit Deckel, Steingut. Rheinsberg. Ende XVIII Jahrh. — Herr Dr. von Ubisch in Blasewitz. Spitze, Nadelarbeit. — Herr General-Leutnant von Prittwitz und Gaffron in Karlsruhe. Gestickte Mütze mit Perlstickerei. Um 1810. — Rheinische Glashütten-Aktien-Gesellschaft Köln-Ehrenfeld. Becherglas. Nach einem römischen Original aus dem Kossewener Funde. — Herr Dr. Beneke in Braunschweig. Kaffeetasse, Porzellan. Meifsen, XVIII Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Geheimen Regierungsrat Ende. Decke, Aufnäharbeit. München 1892. — Von Herrn Hirschwald. Neunzehn Fayencen von Clément Massier in Golfe Yuan bei Cannes. — Von Herrn Kunstschmied M. Böttcher. Kaminvorsetzer, Stutzuhr, Kronleuchter, Arm- und Tischleuchter, in Eisen getrieben. — Von Herrn Karl Däubler. Uhr, Kupfer versilbert. Entwurf von O. Gérard, Ausführung von K. Däubler. — Von Herrn Professor R. Mayer in Karlsruhe. Becher und Dose, Silber getrieben. Reliefporträt des Fürsten Bismarck, in Eisen getrieben. — Von Herrn Kunstschmied Miksits. Drache, in Eisen geschmiedet. — Von Herren Spinn & Sohn. Bronzekronen und Wandarme für elektrisches Licht. Für die Weltausstellung in Chicago bestimmt.

L SONDERAUSSTELLUNG

vom 3. Januar bis 16. Februar 1893.

Neuerwerbungen vom Jahre 1892.

LI SONDERAUSSTELLUNG

vom 24. Januar bis 11. März 1893.

Prachtgeräte, welche in der Ehrenhalle der Weltausstellung in Chicago aufgestellt werden sollen und zwar:

1. Die von Seiner Majestät Allergnädigst bewilligten Adressen an Kaiser Wilhelm I und Kaiser Friedrich III, sowie Ehrenpreise, welche von Sr. Maj. dem Kaiser an Regatta-Vereine, bei Jagd- und Armee-Rennen und ähnlichen Veranlassungen gestiftet sind.
2. Von Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich. Adressen und der Pokal des Vereins Berliner Künstler.
3. Von Sr. K. H. dem Prinzen Heinrich. Silberne Bowle, ein Geschenk der Ritterschaft von Schleswig-Holstein.
4. Vom Fürsten Bismarck und der Familie des
5. Grafen Moltke. Die hervorragendsten Stücke aus den Sammlungen in Schönhausen und Kreisau.
6. Von Excellenz von Stosch. Ein Ehrenschrein.
7. Von Herrn Bürgermeister Back in Strafsburg i. El. Die von Seiner Majestät gestiftete Bürgermeisterkette.
8. Von der Königlichen Akademie der Künste. Die von dem Minister Dr. von Gossler gestiftete Votivtafel.
9. Von Herrn Hof-Juwelier Werner. Ehrenschild des Union-Klubs an den Herzog von Ratibor.
10. Von Herrn Geheimen Regierungsrat Voss in Halle a. S. Ein silberner Tafelaufsatz.
11. Von Herrn Professor Otto Lessing.

Ein Tafelaufsatz, Schild, Pokal und eine Ebenholzkassette.

12. Von Herrn B. Löser. Silberner Pokal.
13. Von Herrn R. Mosse. Eine Bronzegruppe, darstellend die Tagespresse, von Manzel.
14. Von Herrn Fischer. Glaspokal, geschliffen.
15. Von Herrn Professor Behrendt. Steinvase mit Bronzefassung.
16. Von Herrn O. Rohloff. Die Bronzereliefs Seiner Majestät des Kaisers und Ihrer Majestät der Kaiserin.
17. Von Herren Vollgold & Sohn und Sy & Wagner. Galvanoplastische Nachbildungen altdeutscher Goldschmiedearbeiten, zumeist aus dem Ratssilberzeug von Lüneburg.

Mit diesen 75 Originalarbeiten und 20 Nachbildungen waren von den für gleichen Zweck von der Ortsgruppe München gesammelten Kunstwerken zwei Kassetten und ein Globus von Widemann, eine Standuhr von Gedon und Silberarbeiten von Miller und Winterhalter vereinigt.

LII SONDERAUSSTELLUNG
vom 13. bis 20. März 1893.

Auf Allerhöchsten Befehl.

Modelle und Zeichnungen:

1. Der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche, entworfen von Herrn Baurat Schwechten.
2. Der Gnadenkirche, entworfen von Herrn Baurat Spitta.

Für die Weltausstellung in Chicago bestimmt. LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1892/93

Das Wintersemester wurde am 3. Oktober 1892 begonnen und am 29. März 1893 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abendschüler	Zusammen
	Vollschüler	Hospitanten		
Schüler . . .	95	6	298	399
Schülerinnen	17	14	52	83
Summa . .	112	20	350	482,

von denen insgesammt 799 Plätze belegt wurden.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 1. Vierteljahr 1893.

HANDZEICHNUNGEN

F. GESELSCHAP, »Sammlung von 100 Studienblättern in Rotstift, Blei und Tusche zu den Wand- und Deckengemälden in der Ruhmeshalle des hiesigen Zeughauses«.

G. PFANNSCHMIDT, »Skizze zu einem gemalten Fenster in der Kirche zu Rheine«.

Gesamtaufwand 10 000 Mark.

Am 11. März ist eine Ausstellung des künstlerischen Nachlasses der verstorbenen Maler KARL EDUARD BIERMANN und PAUL GRAEB eröffnet worden.

Für die Weltausstellung in Chicago sowie für die Kunstaustellungen in Danzig, Elbing, Görlitz, Königsberg i. Pr., Münster, Posen, Stettin und Strafsburg i. Elsass sind im verflossenen Jahre zahlreiche Gemälde und Bildwerke aus den Beständen der Königlichen National-Galerie dargeliehen worden.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Vierzehnter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1893

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1893

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Galerie wurde durch ein Paar kleine, aber ausgezeichnete Werke hervorragender Meister vermehrt.

Käuflich erworben wurde das etwa zweidrittel lebensgroſse Porträt einer Frau im Anfang der dreiſsiger Jahre von ALBRECHT DÜRER. Sie trägt ein farbiges mit Bändern besetztes Kleid, dessen viereckiger Ausschnitt den Hals frei lässt; ein Netz hält hinten das braune Haar zusammen. Der Kopf von tiefbräunlicher Karnation, der etwas nach vorn geneigt ist, hebt sich dunkel auf dem hellblauen Himmel ab, unter dem beiderseits noch ein Stück des tiefblauen Meeres sichtbar wird. Links oben das Monogramm Dürers; in der Perlenstickerei auf dem Besatz des Kleides die Buchstaben A D, die sich nicht auf den Künstler, sondern sehr wahrscheinlich — wie in Dürers Tucher-Bildnissen in Kassel und Weimar — auf die dargestellte Person beziehen. Daraus auf Agnes Dürer, die Gattin des Meisters, zu schlieſsen, für die Alter und Tracht passen würden, lässt sich wohl mit den beglaubigten Zeichnungen Dürers nach seiner Gattin nicht vereinigen. Die koloristische Wirkung und die ungewöhnlich weiche malerische Behandlung erinnert so sehr an venezianische Meister, wie Cima, Carpaccio oder Antonello, dass die Entstehung des Bildes während des zweiten Aufenthalts in Venedig oder unmittelbar nach demselben fast zweifellos ist. Auch zeigt es mit datierten Bildern dieser Zeit, wie mit dem Männerbildnis von 1507 in den Hofmuseen zu Wien und mit dem Christus unter den Schriftgelehrten in der Galerie Barberini zu Rom groſse Verwandtschaft, namentlich im Kolorit. Die Meisterschaft der Zeichnung und Modellierung und die ungewöhnlich feine malerische Wirkung lassen annehmen, dass Dürer dies Bildnis ausnahmsweise direkt nach der Natur malte. Das Bild befand sich seit Anfang dieses Jahrhunderts im Privatbesitz in England, wo es für die Galerie erworben wurde.

Ein zweites Bild von ähnlichem Wert verdanken wir dem patriotischen Sinn eines Deutschen, der in England lebt. Herr Julius Wernher in London, der vor einigen Jahren die beiden interessanten groſsen Rundbilder alttestamentarischen Inhalts schenkte, welche mit zwei anderen Bildern unserer Galerie zu einer Folge altniederländischer Bilder in der Richtung des D. Bouts gehören, hat jetzt wieder ein kleines Gemälde derselben Schule, den Tod Maria darstellend, der Galerie zum Geschenk gemacht. Die Komposition ist dem berühmten kleinen Bilde vom Meister des Merode'schen Altars in der National Gallery zu London entlehnt; jedoch ist hier der Hintergrund und sind insbesondere sämtliche Köpfe und die Farben völlig verändert. In den Typen steht das Bild dem Hugo van der Goes am nächsten (wie dessen groſses Gemälde gleichen Motives in der Akademie zu Brügge beweist); doch ist die Färbung

viel wärmer, der Ausdruck intimer und feiner als bei diesem. Der Künstler ist wohl ein Zeitgenosse von van der Goes und D. Bouts, zwischen denen er etwa mitten inne steht. Das Bild ist tadellos erhalten und von einer Farbenpracht und Leuchtkraft wie ein Email. Das ähnliche Bild in der Galerie zu Prag erweist sich als eine Kopie dieses Gemäldes. Da das Bild im Kunsthandel in Paris erworben wurde, ist es sehr wahrscheinlich, dass es das bekannte, von Foerster gestochene, bald als Dürer, bald als Schongauer bezeichnete Bild aus der Galerie des Fürsten Sciarra ist, der dasselbe mit anderen Bildern seiner Sammlung vor ein Paar Jahren nach Paris brachte und dort oder in London an einen Händler verkaufte.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Im französischen Kunsthandel wurde ein aus Attika stammendes Grabrelief, das einen Knaben mit einem Vogel in der Hand darstellt, erworben.

Die Sammlung der Gipsabgüsse erhielt als Geschenke den beim Heraion von Argos gefundenen sogenannten Herakopf und die lateinische Inschrift C J L III 225* und erwarb den unbehelmten Kopf der einen Athenastatue in Dresden.

Die Skulpturenabteilung hat in den beiden letzten Jahren in Magnesia am Mäander den Tempel der Artemis Leukophryene und einen Teil des alten Marktplatzes der Stadt durch Herrn Direktor Dr. C. Humann ausgraben lassen. Von den hierbei gemachten Funden an Skulpturen und Inschriften ist der Teil, den die Kaiserlich türkische Regierung den Königlichen Museen überlassen hat, im Laufe des vergangenen Quartals in Berlin eingetroffen. Die Skulpturen und einige Inschriftsteine sind provisorisch aufgestellt worden. Die Mehrzahl der Inschriftsteine ist jedoch unausgepackt in den Kisten belassen worden, weil es bis jetzt noch an einem Raume fehlt, um sie unterzubringen.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Im verflossenen Quartal wurde innerhalb der Gipssammlung der christlichen Epoche der an der Südseite gegenüber dem Alten Museum gelegene Säulenabschnitt zur Aufstellung der deutschen Originalskulpturen hergerichtet und von den übrigen Räumen der Gipsabteilung durch Vorhänge abgetrennt. Nachdem die Bildwerke darin aufgestellt sind, ist diese Abteilung nunmehr dem Publikum eröffnet worden. Die an tüchtigen und hervorragenden Werken (namentlich von geringerem Umfang) reiche Sammlung ist dadurch, obgleich noch immer beschränkt im Raume, dem Genuss und Studium zugänglicher geworden.

Erworben wurde durch Ankauf ein Marmorrelief von DONATELLO, die Stäupung Christi vorstellend, ein Werk von so grofser Formanschauung, so geschickter Verkürzung und so meisterhafter Behandlung des Marmors, dass es an Michelangelo erinnert und vom früheren Besitzer diesem zugeschrieben wurde. Nach der Verwandtschaft mit dem Marmorrelief der Pietà im Kensington-Museum und dem Herodiasrelief am Taufbrunnen zu Siena ist die Entstehung dieser ganz eigenhändigen Arbeit etwa um das Jahr 1427—1430 anzusetzen.

Käuflich erworben wurden ferner verschiedene bereits seit Jahren von Herrn Major von Heyl in Darmstadt der Abteilung leihweise überlassene deutsche Bildwerke, die eine hervorragende Bereicherung der deutschen Sammlung sind: die vier Steinreliefs des Eggebrechtschen Altars von Daucher (vergl. Jahrbuch 1887), ein Altar mit der Flucht nach Ägypten von hessischer Herkunft und

die Anbetung der Könige von einem Hauptmeister der Augsburger Schule. Aus anderem Besitz stammt ein schwäbischer Flügelaltar mit drei Heiligen, wie jene Skulpturen vom Anfang des XVI Jahrhunderts.

Der Erwerb einiger der bedeutendsten plastischen Stücke aus der Sammlung Spitzer wurde durch die Höhe der Preise, welche dieselben in der Versteigerung erreichten, leider unmöglich gemacht. Doch verdankt die Abteilung dem Eintreten von einer Reihe bewährter Gönner, durch deren Beihülfe seit mehreren Jahren die so wesentliche und stetige Erweiterung der Abteilung allein möglich war, dass wenigstens eine Anzahl für unsere Sammlung besonders wertvoller kleinerer Gegenstände in Bronze, Elfenbein, Buchs und Kehlheimer Stein aus der Spitzerschen Sammlung erworben werden konnten. Ein fürstlicher Gönner schenkte das historisch äufserst wertvolle Elfenbeinrelief der Himmelfahrt, eine karolingische Arbeit des IX Jahrhunderts; Herr Alfred Beit ein gröfseres frühromanisches Elfenbeinrelief mit Christus im Limbus, sowie zwei Gruppen von einer Gefangennahme Christi, nordfranzösische Arbeiten um 1400; Herr Oscar Hainauer die treffliche französische Elfenbeinstatuette der Madonna unter dem Baldachin, vom Ende des XIII oder Anfang des XIV Jahrhunderts. Ein byzantinisches Relief der Fufswaschung verdanken wir Herrn Martin Heckscher in Wien.

Die Vermehrung an Plaketten aus der Sammlung Spitzer, unter denen zwei von DONATELLO'S Hand, zwei von RICCIO, sowie mehrere andere von gröfster Seltenheit oder bisher unbekannt, danken wir den Herren James Simon, Franz von Mendelsohn, Frau Cornelia Richter in Berlin, J. O. Gottschald in Leipzig und mehreren ungenannten Gönnern der Sammlung. Ein kleines Meisterwerk des HANS DAUCHER, das Porträt des Philipp Praunpart von Kärnthen (1523), in Kehlheimer Stein, schenkte Herr Alfred Thieme in Leipzig; endlich ein Buchsrelief des HANS SCHWARZ, die Pietà darstellend, Herr Geheimer Justizrat Lessing.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen:

1. Vasen.

Mehrere altertümliche Gefäfse aus Cypern.

Attische schwarzfigurige Vase mit Herakles im Löwenkampf; Rückseite thessalische Reiter. Inschrift »Stesileos kalos«.

Schwarzfigurige Schale mit Augen, Silen und Mänade.

Napf aus Böotien mit der Blendung Polyphems und den Sirenen.

Gleiches Gefäfs aus Böotien mit der karikierten Darstellung von Kadmos im Kampfe mit dem Drachen.

Anderes mit phantastischen Flügelwesen.

Anderes mit gelagerten Gestalten und einer mythologischen Scene in Umrissen.

Rotfigurige Schale mit Phrixos auf dem Widder.

Krater mit der aus der Erde aufsteigenden Kora.

Grofse weifse Lekythos mit Umrisszeichnung.

Aryballos mit Nike, die einen Dreifufs bekränzt, der auf einem Omphalos steht.

Aryballos in Form des Kopfes eines alten Weibes.

2. Bronzen.

Grofse Spiegelkapsel mit Relief der Skylla, die einen Genossen des Odysseus tötet.

Desgleichen mit zwei Niken, die ein Tropaion schmücken.

Desgleichen mit Aphrodite auf dem Bocke, den Pan führt und dem Eros folgt.

Ein Spiegel mit dem paphischen Heiligtum der Aphrodite in Relief, aus Cypern.

Eine gröfsere Statuette des Herakles im Motiv des Farnesischen in Neapel, von vorzüglicher Ausführung.

Statuette des Zeus mit der Ägis aus Attaleia.
Sammlung altgriechischer dekorativer Bronzereliefs.
Altgriechische Fibel mit Gravierung.
Reste altgriechischer Dreifüfse.
Sog. cista a cordoni aus Oberitalien.
Römisches Signalhorn (lituus) aus dem Main.

3. Verschiedenes.

Drei goldene Ringe mit gravierten Bildern aus dem V und IV Jahrhundert vor Chr.
Zwei altertümliche Gemmen aus Cypern.
Skarabäoid von Glas mit Mänade, griechisch.
Zwei Statuetten der Athena von Blei.
Vier Alabastergefäfse aus Cypern.
Altgriechischer Griff aus Knochen mit Ornamenten und Relieffigur.
Zwei goldene Halsketten, griechisch.
Ein altgriechischer Skarabäus mit Herakles und Acheloos.

4. Terrakotten.

Einige altertümliche Figuren aus Cypern, darunter ein Löwe mit eingeritzter cyprischer Inschrift.
Eine gröfsere Anzahl von Figuren aus böotischen Fabriken; hervorzuheben sind:
ein altertümliches weibliches Sitzbild mit zwei Kindern,
ein vierbeiniger gehörnter Flussgott,
eine stehende Göttin mit einem Hahn auf der Hand, von vorzüglicher Erhaltung,
eine verschleierte Göttin, die den Fufs auf ein ionisches Kapitell setzt,
ein laufendes Mädchen mit Früchten im aufgehobenen Saum des Chitonüberfalles,
die Karikatur eines Jünglings mit Fell über dem Rücken.
Aus anderen griechischen Fabriken:
Bekleideter Apollon von ausgezeichneter hellenistischer Arbeit.
Geburt der Venus aus der Muschel mit darüber schwebendem Eros.
Sitzender Pan.
Ein Jüngling zu Pferd und als Gegenstück ein Zwerg auf einem Maultier.
Ein altertümlicher liegender Silen.
Ein knieender Silen als Gefäfs.
Endlich der Boden einer Schale mit Reliefdarstellung des von den Furien verfolgten Orestes aus Italien.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die durch eine Allerhöchste Bewilligung ermöglichte Erwerbung der etwa 5000 mittelalterliche und neuzeitliche Münzen und Medaillen umfassenden Sammlung des Herrn Landgerichtsrat a. D. H. Dannenberg, über welche im Quartalbericht April—Juni 1892 nähere Mitteilung vorbehalten war, ist inzwischen durchgeführt worden. In Verbindung mit den schon im Jahre 1870 von demselben Forscher erstandenen 3250 Münzen ist damit im Wesentlichen das gesamte Ergebnis einer eifrigen und kenntnisreichen Sammelthätigkeit von mehr denn 50 Jahren für das Königliche Münzkabinet gewonnen. Neben der 1879 angekauften Sammlung des Herrn Dr. H. Grote werden hinfort die Dannenbergschen Münzen einen der hervorragendsten Bestandteile der deutschen Münzreihen unserer Sammlung bilden, deren empfindliche Lücken nunmehr auf die mittel- und süddeutschen Münzen des späteren Mittelalters beschränkt sind. Sind der karolingischen Münzen in der Dannenbergschen Sammlung auch nur wenige, so befinden sich unter ihnen doch zwei Denare Karls d. Gr. mit seinem Bildnis und ein medaillenartiges Silberstück Ludwigs d. Fr. mit seinem Kopfe auf beiden Seiten. Vor Allen zahlreich und ausgezeichnet sowohl an besterhaltenen wie hervorragend seltenen Stücken sind die deutschen Münzen der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit, deren Verzeichnis vor einigen Jahren gedruckt erschienen ist. Die Brakteaten, minder zahlreich, sind gleichfalls vielfach durch ihre Seltenheit und die vorzügliche Erhaltung, sowie durch ihren Kunstwert ausgezeichnet. Ebenso sind unter

den Denaren, Groschen und Goldmünzen des westlichen Deutschlands viele nur in diesen Exemplaren bekannte Stücke. Einer ganz besonderen Pflege verdanken die Münzreihen des deutschen Ostens ihren Reichtum, und zwar vornehmlich die mittelalterlichen Münzen Pommerns, die in dem jüngst vollendeten Werke ihres bisherigen Besitzers bearbeitet worden sind. Die Thaler der Sammlung sind fast durchgehend seltene und vielfach sonst unfindbare Stücke. Hervorragend an zahlreichen, sehr hoch einzuschätzenden Unicis sind namentlich die Münzen des hohenzollernschen Herrscherhauses aus dem XVI und XVII Jahrhundert. Unter den brandenburgischen Medaillen befinden sich solche, die zu den schönsten Kunstwerken ihrer Zeit zählen. Auch unter den übrigen deutschen Renaissancemedaillen sind solche ersten Ranges und einige auch unter den italienischen. Einzelheiten hervorzuheben, ist bei der grofsen Zahl merkwürdigster Stücke hier unmöglich und erübrigt sich umsomehr, als Herr Dannenberg selbst die bisher unbekannten Münzen seiner Sammlung demnächst veröffentlichen wird.

Unter den übrigen Erwerbungen, 106 Münzen, Medaillen und Siegeln, ragt ein Geschenk des Herrn J. Saloschin hervor: fünf in Alexandria geprägte Münzen römischer Kaiser von grofser Seltenheit, darunter ein bisher unbekanntes Silber(Potin-)stück mit den Köpfen des Kaisers Pertinax und seines Sohnes, des Caesar Pertinax. Aufserdem erhielt die Sammlung Geschenke von dem hohen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, sowie den Herrn Dr. Berger in Prag (Denare des Herzogs Sobeslaus II von Böhmen), Giel in St. Petersburg, Regierungsrat Griepenkerl in Gandersheim, Rinkel, Vertreter der deutsch-asiatischen Bank in Shangai (Silberdollar von Formosa) und Tierarzt Schünhoff in Clenze (Brakteat Wilhelms von Lüneburg, des Sohnes Heinrichs des Löwen, aus dem Funde von Hohenvolkfie, bisher völlig unbekannt).

I. V.
MENADIER

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen dieses Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

WENZEL VON OLMÜTZ. Die kleine stehende Madonna. Lehrs 10.

MEISTER M. Z. (MARTIN ZASINGER). Das Martyrium der hl. Katharina, B. VI, p. 374, No. 8.

DERSELBE. Liebespaar. B. VI, p. 379, No. 16.

ISRAEL VAN MECKENEM. Die Apotheose der Madonna. B. 48.

ALBRECHT DÜRER. Adam und Eva. B. 11.

DERSELBE. Die Madonna mit dem langen Haar. B. 30.

DERSELBE. Die Madonna mit der Strahlenkrone. B. 31.

DERSELBE. Die Madonna mit dem kurzen Haar. B. 33.

DERSELBE. Die drei Genien. B. 66.

DERSELBE. Die Melancholie. B. 74.

ALBRECHT ALTDORFER. Apollo und Nymphe. B. 28.

DERSELBE. Venus und Amor. B. 33.

BARTHEL BEHAM. Der Geizige und die nackte Frau. B. 38.

DERSELBE. Der Welt Lauf. B. 39.

HANS SEBALD BEHAM. Die Madonna mit dem Totenschädel. B. 20.

JAKOB BINCK. Der Narr und seine Geliebte. P. 117.

DERSELBE. Kaiser Karl V. Unbeschrieben, 40 mm hoch, 29 mm breit.

GEORG PENCZ. Die Geschichte des Tobias. B. 13—19.

DERSELBE. Das Paris-Urteil. B. 89.

DERSELBE. Diana und Actaeon. B. 91.

MEISTER I. B. Kampf nackter Männer. B. VIII, p. 306, No. 21.

HEINRICH ALDEGREVER. Samson und Delila. B. 39.

DERSELBE. Der verlorene Sohn. B. 44.

DERSELBE. Dolchscheide. B. 225.

HANS LADENSPELDER VON ESSEN. 3 Planetengötter. B. 13, 15 und ein unbeschriebenes Blatt.

HANS SIBMACHER. Monatsdarstellungen. B. 12 bis 23.
WENZEL HOLLAR. Thomas Chaloner. Parthey 1371, II.
DERSELBE. Robert Earl of Warwick. P. 1518.
DERSELBE. 40 Blatt Frauentrachten aus der Folge P. 1618—1898.
LUCAS VAN LEYDEN. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. B. 38.
DERSELBE. Die Taufe Christi. B. 40.
DERSELBE. Die heilige Familie unter dem Baum. B. 85.
HENDRIK GOLTZIUS. Die Verkündigung. B. 15, I.
DERSELBE. Die Heimsuchung. B. 16, II.
DERSELBE. Die Anbetung der Hirten. B. 17, II.
DERSELBE. Die Beschneidung. B. 18, II.
DERSELBE. Die Anbetung der Könige. B. 19, I.
DERSELBE. Heilige Familie. B. 20, II.
NICOLAUS DE BRUYN. Die drei Männer im feurigen Ofen.
DERSELBE. Landschaft mit dem verlorenen Sohn.
ANTONIUS VAN DYCK. Selbstbildnis. W. 4, I.
LUCAS VORSTERMAN nach VAN DYCK. Jodocus de Momper. W. 88, I.
PIETER DE JODE nach VAN DYCK. Jan Snellinx. W. 37, I.
BARTHOLOMEUS BREENBERG. Die Satyrfamilie. B. 20.
ADRIAAN VAN OSTADE. Der Messerheld. D. 18, II.
DERSELBE. Die Scheune. D. 23.
DERSELBE. Die Garnwinderin. D. 25, I.
DERSELBE. Der Schuhflicker. D. 27, II—III.
DERSELBE. Der bucklige Violinspieler. D. 44, I.
NICOLAUS BERCHEM. Die Furt. D. 12, I.
LUCAS VAN UDEN. Die heilige Familie unter dem Baum. B. 59, II.
ANTHONIS WATERLOO. Die grofse Linde vor dem Wirtshaus. B. 113. Ätzdruck.
DERSELBE. Elias in der Wüste. B. 136.
REINIER ZEEMAN. Verscheide gesichten binnen Amsterdam. B. 47—54 und B. 87—98.
DERSELBE. Verschiedene Marinen. D. 107 bis 118.
DERSELBE. Divers Embarquements et autres. B. 127—138 II.
ANDREA MANTEGNA. Madonna. B. 8, I.
MARCANTONIO RAIMONDI. Christus bei Simon dem Pharisäer. B. 23.
DERSELBE. Pieta. B. 35.
MARCANTONIO RAIMONDI. Die Madonna mit der Wiege. B. 63.
DERSELBE. Lucretia. B. 192.
DERSELBE. Der Raub der Helena. B. 209.
DERSELBE. Der Triumph des Titus. B. 213. Kopie.
DERSELBE. Apollo. B. 333 und Kopie.
DERSELBE. Die drei Grazien. B. 340.
DERSELBE. Der Hexensabbath. B. 426.
DERSELBE. Die Kletterer. B. 487.
MARCO DENTE DA RAVENNA. Das Opfer Noahs. B. 4.
DERSELBE. Gott erscheint Isaak. B. 7.
DERSELBE. Christus und die Apostel. B. 79 bis 91.
DERSELBE. Dares und Entellus. B. 195.
DERSELBE. Leda. B. 283.
DERSELBE. Venus auf dem Meere. B. 323 und 324 I u. III.
DERSELBE. Die drei Grazien. B. 341.
AGOSTINO DI MUSI DETTO VENEZIANO. Das Opfer Abrahams. B. 5.
DERSELBE. Der Leichnam Christi von Engeln getragen. B. 40.
DERSELBE. Der Tod des Ananias. B. 42.
DERSELBE. Heilige Familie mit zwei Engeln. B. 50.
DERSELBE. Iphigenia. B. 194.
DERSELBE. Die Schlacht. B. 212.
DERSELBE. Herkules mit dem Löwen. B. 287.
CARLO LASINIO nach CARLO DOLCE. Sappho (Farbenkupferstich).
JAQUES GAUTIER DAGOTY. »Apollon ou le levé du soleil« (Farbenkupferstich).
EDUARD GAUTIER DAGOTY nach RAPHAEL. Madonna della Seggiola (Farbenkupferstich).
CH. M. DESCOURTIS. Vue du Port Saint Paul (Farbenkupferstich).
LOUIS MARIN. »Provoking Fidelity« (Farbenkupferstich).
DERSELBE. Das Mädchen mit dem Milchtopf (Farbenkupferstich).
MONSALDY nach ISABEY. Mm. Dugazon (Farbenkupferstich).
JAMES MAC ARDELL. Lady Grammont. Smith 91, II.
JOHN SMITH. Maria, Königin von England. W. 174, I.
J. R. SMITH. Miss Hervey (Farbenkupferstich).
JOHN DIXON nach REMBRANDT. Männliches Bildnis.

B. HOLZSCHNITTE

ALBRECHT DÜRER. Die Madonna mit den Karthäusern. P. 180.
LUCAS CRANACH. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. B. 4.
DERSELBE. Christus und die Samariterin. B. 22.
HANS BURGKMAIR. Bathseba im Bade. B. 5 mit der Umrahmung.
DERSELBE. Samson und Delila. B. 6 mit der Umrahmung.
DERSELBE. Ein Probedruck aus dem Weifskunig. B. 80.
HANS SEBALD BEHAM. Heilige Familie. B. 123.
DERSELBE. Bauerntanz. Unbeschrieben. Rund. 65 mm Durchm.
PETER FLÖTNER. Stehender Landsknecht aus der Folge P. 13—25.
MEISTER I K. Justitia.
MEISTER C T (CORNELIUS TEUNISSE). Mucius Scaevola. P. III, p. 32, No. 2.
HENDRIK GOLTZIUS. Mars. B. 230.
DERSELBE. 3 Blatt Landschaften. B. 242, 244, 245.
ITALIENISCHER HOLZSCHNEIDER DES XVI JAHRHUNDERTS nach MARCANTON. Das Martyrium der hl. Cäcilia.
MEISTER I B MIT DEM VOGEL. Meleager und Atalante. P. 8.
GIOLITTO DA FERRARA. Planetenfolge. 7 Blatt.

C. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

JOH. WILH. BAUR. Underschidliche Prospecten ..... in das Kupfer gebracht durch Melchior Kusell zu Augspurg. MDCLXXXI.
COMTE DE CAYLUS. Histoire de Joseph ..... sur les Modèles du Fameux Rembrandt. Amsterdam. MDCCLVII.

D. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Revelationes celestes dñe Brigitte de swecia. Lübeck 1492. Hein No. 3204.
Wahrhafftige schöne Figuren der fürnemsten Christlichen Tugenden. Wittenberg 1569.
Dialogo de la seraphica virgine sancta Catherina da Siena. Venedig 1483.
Biblia cum tabula nuper impressa. Venedig 1494 (sogenannte Malermibibel).

E. ZEICHNUNGEN

JACOB DE GHEYN. Bildnis eines Mannes in halber Figur. 1592.
FRANCESCO MORONE. Entwurf zu einem Altar.

I. V.:
V. LOGA.

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

I. ÄGYPTISCHE ALTERTÜMER

Unter den Erwerbungen des letzten Vierteljahres ist an erster Stelle die im Quartalbericht Juli-September 1891 erwähnte Sammlung ägyptischer Altertümer zu nennen, welche Herr Professor von Kaufmann in Ägypten teils durch Ausgrabungen, teils durch Ankäufe erworben hat und die durch sein gütiges Entgegenkommen jetzt den Königlichen Museen zugeführt werden konnten.

Als wichtigste Stücke sind hervorzuheben:

Porträt einer Frau, Namens Aline, auf Leinewand gemalt; eins der besten bisher bekannten griechisch-ägyptischen Mumienbilder;
Mumien der beiden Kinder dieser Frau, mit ihren Bildern;
Vergoldete Maske von der Mumie des Mannes der Aline;
Grabstein der Aline, bei ihrer Mumie gefunden. — Alles dieses aus einem Familiengrabe des ersten nachchristlichen Jahrhunderts auf dem Totenfelde von Hawara.
Steinbockkopf aus Bronze mit Goldeinlage, schöne Arbeit, die das Vorderteil einer Tempelbarke geziert hat.
Götterbild in Stuck: zwei heilige Käfer, die sich umfasst halten, mit einem Menschenkopf. Spätzeit.
Opferstein aus Kalkstein; merkwürdig durch die Darstellung eines Sees und die mäanderartigen, an ein Labyrinth erinnernden Verzierungen.
Stickereien und Gewebe aus spätrömischen Gräbern, dabei ein auch stilistisch gutes

Stück mit gröfseren Kinderdarstellungen; nach 300 n. Chr.

Hölzernes Kästchen mit Einlagen aus Elfenbein, kleine glasierte Gefäfse enthaltend, ca. 2000 v. Chr.

Ferner erhielt die Abteilung an Geschenken:

von Herrn James Simon: ein kleines Goldfigürchen des Gottes Anubis, von feiner Arbeit;

von Herrn Premierleut. von Levetzau als Ergänzung eines früheren Geschenkes: eine Sammlung bronzener Pfeilspitzen, von ihm in Luxor gekauft.

Durch Ankauf wurden erworben:

Bronzefigur der Göttin Bast;

Amulett mit Darstellung des Horus auf den Krokodilen;

Eine Abraxasgemme.

Aus dem Antiquarium wurde uns die unbärtige Büste eines ägyptischen Gottes, der die Sonne auf dem Kopfe trägt, überwiesen, eine griechische Arbeit, die wohl als Verzierung eines Gefäfses gedient hat.

II. VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER

Durch Herrn Dr. Berliner in Berlin wurden zwei Lampen und ein Topf, die in der Nähe von Jerusalem aufgefunden worden sind, als Geschenk überwiesen.

Das gütige Entgegenkommen des Herrn Grafen Tyskiewicz in Rom ermöglichte uns die Erwerbung eines wichtigen Stückes, der Terrakottafigur einer phönizischen, fischleibigen Göttin, die einen mit Fischen besetzten Mantel trägt und vor der Brust einen Fisch hält.

Weiter wurden erworben:

Sechs babylonische Siegelcylinder, darunter einer mit dem Namen eines altbabylonischen Königs;

Löwe aus Lapislazuli, babylonisch;

Phönizischer Skarabäus, in antiker Goldfassung;

Sassanidische Gemme mit der Büste des Sonnengottes.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Erwerbungen. 2 ostjakische Birkenrindenschachteln und 5 Photographien (burjatische und jakutische Volkstypen), von Herrn Chemnitz, hier.

Eine Sammlung von japanischen und Ainu-Gegenständen, sowie eine Anzahl von Photographien (Typen von Riu-kiu-Insulanern), von verw. Frau Polizei-Hauptmann Höhn, hier. Lamaistische Bronzen und chinesische Prunklanzen, von Herrn von Brandt, Excellenz.

Chinesische Volksgötter (Austausch mit dem Museum in München).

Geschenke. Herr von Brandt, Excellenz: Neudruck von Pekinger Singspielen, eine wertvolle Sammlung von chinesischen Gewändern und Theaterkappen, eine schön geschnitzte Nephritplatte und eine Sammlung von Lärminstrumenten, welche von Pekinger Strafsenverkäufern gebraucht werden. Herr Postrat Hoenicke, hier: 5 japanische Farbendrucke. Herr Dr. O. Franke in Schanghai: Gamaschen aus Menschenhaar aus der Provinz Cheh-kiang.

AFRIKA.

Geschenke. Herr Felix Lion, Berlin, schenkte einen grofsen Federkragen der Massai, Herr Baron E. von Uechtritz, Berlin, einen schirmartigen, mit Straufsenfedern versehenen Wedel der Owambo, Herr Leo V. Frobenius, Bremen, einen silbernen Fingerring der Hadendoa und Herr Premier-Leutnant Herold, Köln, einen Dolch und Holzproben aus Togo.

AMERIKA.

Erwerbungen. Eine Anzahl Mechoacan-Altertümer (Thonfiguren und Thongefäfse), ein Boot und Ruder der Karaiben der Guyana und Schmucksachen der Gran-Chaco-Indianer.

Durch Austausch mit dem Münchener Museum ein Paar Federschmucke in Fischform, der Sammlung Spix und Martius angehörig und von den Coëruna Brasiliens stammend.

Bei Gelegenheit der Madrider Ausstellung wurden sieben in Originalgröfse ausgeführte Papiermaché-Abformungen altmexikanischer Steinskulpturen des Museo Nacional de México, durch Austausch mit der Verwaltung des genannten Museums, erworben.

Von der prähistorischen Abteilung wurden ein Paar Steinbeile aus der Sammlung des Dr. Neiling, vermutlich aus der Guyana stammend, überwiesen.

Geschenke. Fräul. Elisabeth Lemke, Berlin, schenkte ein Paar bemalte Gefäfsscherben aus Arizona, Herr Paul Lachmann, Berlin, einen mexikanischen Rebozo (Frauenumschlagetuch) und ein Paar mexikanische Trachtfiguren, Herr Fritz Stolt ein Paar Pfeilspitzen, in der Gegend von Baltimore gefunden, und Herr Ingenieur Roth in Morelia ein Paar in der Nähe von Pátzcuaro gefundene Obsidiankerne.

Eine bedeutende Bereicherung erfuhr die Abteilung durch die Schenkung des Herrn Karl Sapper in Chiacam bei Coban. Dieselbe umfasst eine Anzahl alter Gefäfse, eine grofse Zahl von Gefäfsbruchstücken und andere Altertümer, die von dem Herrn Geber bei seinen in der Gegend von Coban gemachten Ausgrabungen und auf verschiedenen Reisen im Gebiet der Republik Guatemala gesammelt wurden, ferner Bogen, Pfeile, Schmucksachen und Opferschalen der heidnischen Lacantun und Gewebe und einen Webstuhl der Indianer von Coban.

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr H. Sökeland in Berlin: Kleine Feuersteingeräte von Mildenberg, Kreis Templin. Herr stud. med. Reinecke in Westend: kleine Funde, Thonwirtel, Scherben und Bronze-Fragmente, von Grüneberg, Kreis Ruppin. Herr stud. jur. Lange in Berlin: ein Bruchstück eines grofsen durchbohrten Steinhammers von Halensee bei Berlin. Herr Königlicher Amtsrat Schmelzer in Amt Sachsendorf: einen ornamentierten Armring und Bruchstücke von anderen, sowie von einer Lanzenspitze und einer Klinge aus Bronze von Rathstock, Kreis Lebus. Herr Bauunternehmer Heinke in Perleberg: Bronze-Pincette und -Ring aus einem Hügelgrabe bei Rapshagen, Kreis Ostpriegnitz. Herr Mühlenbesitzer Hirschberger in Lübbenau: eine Anzahl von Thongefäfsen aus dem Kreise Kalau. Herr H. Dollmann in Berlin: ein kleines Beigefäfs aus einem Steinkistengrab bei Wandlitz, Kreis Niederbarnim. Herr Maler Ludwig in Berlin: ein Nephritbeil von Charlottenburg bei Berlin. Herr P. Wendeler in Soldin: ein poliertes Feuersteinbeil, ornamentierte Thongefäfs-Scherben u. a. von Soldin. Oberrealschüler E. Dietrich in Berlin: drei Knochengeräte, einen tauschierten Steigbügel, Sporn und Trense aus Eisen von Ketzin, Kreis Osthavelland. Herr cand. theol. Guthke in Dahlhausen: ein Feuersteinbeil und vier Urnen, deren eine einen Wetzstein, ein Messer und eine Schere aus Eisen als Beigaben enthielt, von Dahlhausen, Kreis Ostpriegnitz.

Ankäufe. Ein kleines verziertes Thongefäfs von Wriezen, Kreis Oberbarnim. Einige neolithische Thonscherben von Küstrin, Kreis Königsberg i. N. Eine Knochenspitze aus Berlin. Drei slavische Thongefäfse von Blossin, Kreis Beeskow-Storkow. Vierzehn kleinere Thongefäfse von Guben. Eine kleine Thonschale und ein Doppelgefäfs ebendaher.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk. Herr Professor Dr. Bezzenberger in Königsberg i Pr.: eine grofse Urne und zwei kleine Beigefäfse von Grebieten, Kreis Fischhausen.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenke. Die Königliche Eisenbahn-Direction Bromberg: fünf Gesichtsurnen von Vandsburg, Kreis Flatow, und fünf Urnen von Kuczwally, Kreis Thorn.

PROVINZ POMMERN.

Ankäufe. Eine Sammlung von Steingeräten aus verschiedenen Lokalitäten in Hinter-Pommern. Feuerstein-Geräte von Reidervitz auf Rügen, sowie zwei gröfsere Sammlungen rügenscher Altertümer. Zwei Fibeln und eine zweiteilige Schnalle von Bronze aus dem Kreise Stolp. Rohe Feuerstein-Geräte von Varnkevitz und slavische Thonscherben, Eisengeräte u. s. w. von der Jaromarsburg bei Arkona auf Rügen.

PROVINZ POSEN.

Geschenke. Herr Landschaftsrat Büttner auf Jablowko: einen Steinhammer von Jablowko, Kreis Schubin. Herr Landrat von Kalckreuth auf Muchocin: einen Einbaum aus dem »grofsen Tutschen-See«, Kreis Birnbaum. Die Königliche Eisenbahn-Direktion Bromberg: ein slavisches Thongefäfs mit Silbermünzen u. s. w. von Runowo, Kreis Wirsitz.

Ankauf. Eine Sammlung von Thongefäfsen aus verschiedenen Fundorten.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke. Frau Baronin von Zedtwitz in Berlin: sechs kleine Thongefäfse aus dem Gräberfelde von Buschen, Kreis Wohlau. Herr Pastor Lilge in Herrnmotschelnitz: Urnen und Beigaben aus demselben Gräberfelde. Herr Gutsbesitzer Kügler in Nicolstadt: einen durchbohrten Steinhammer von Nicolstadt, Kreis Liegnitz.

Ankäufe. Urnen u. s. w. aus dem Gräberfelde von Buschen, Kreis Wohlau. Thongefäfse mit Bronze- und Eisenbeigaben von Adamowitz und Tschammer-Ellguth, Kreis Grofs-Strehlitz. Acht Thongefäfse von Seitsch, Kreis Guhrau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Ortsvorsteher Mehmel in Grofsgrabe: einen Steinhammer, ein Thongefäfs und Scherben von Mühlhausen in Thür. Herr Correpetitor Schäffer in Berlin: Bruchstücke von Thongefäfsen von Ziesar, Kreis Jerichow I.

Ankäufe. Ein neolithisches Thongefäfs von Nieder-Eichstädt, Kreis Querfurt. Eine kleinere Anzahl von Steingeräten von verschiedenen Fundorten. Zwei Bronze-Ringe von Unseburg, Kreis Wanzleben, aus einem Skeletgrabe stammend. Urnen und Beigaben von Grofs-Chüden, Kreis Salzwedel. Bruchstück eines Steinbeiles von Neuhof und eine Urne, sowie Bronze- und Eisen-Beigaben einer Skelet-Bestattung von Vitzke, Kreis Salzwedel. Eine Anzahl Steingeräte aus der Umgegend von Naumburg. Eine Bronzeschale, sowie Überreste einer zweiten nebst einem altslavischen Thongefäfs-Scherben von Ahlum, Kreis Salzwedel.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen von Vitzke, Kreis Salzwedel.

RHEINPROVINZ.

Ankäufe. Eine goldplattierte Fibel aus einem fränkischen Gräberfelde bei Linz a. Rh., Kreis Neuwied. Fränkische Grabfunde von Mühlhofen, Kreis Coblenz. Zwei Schlüssel, vier Emailfibeln, ein Fingerring und ein Medaillon aus Bronze, in Trier gefunden. Thonscherben, Ziegelstück, Bronze- und Eisenreste von Barsberg, Kreis Adenau. Eine Bronze-Schnalle von Münstermaifeld, Kreis Mayen.

PROVINZ HANNOVER.

Ankäufe. Durch gütige Vermittelung des Herrn Weingrofshändlers Schleyer in Cuxhaven: eine grofse Anzahl von Urnen mit Beigaben von Altenwalde, Kreis Lehe. Zwei grofse Urnen von Hellingst, Kreis Osterholz.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Neolithische Thonscherben in grofser Menge aus einem Steinkammergrabe bei Gleesen, Kreis Lingen a. Ems.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenke. Herr Dr. Kirmis in Neumünster: ein Stück Gewebe von der Moorleiche von Rendswühren, Kirchspiel Bornhöved, und einige Thongefäfs-Scherben von Gadeland bei Neumünster in Holstein.

Ankäufe. Eine Sammlung von Altertümern, besonders Steingeräten, aus Schleswig-Holstein. Ein Bronze-Schmuck, sieben Beile, eine Speerspitze und vier Spähne von Feuerstein aus der Gegend von Neumünster.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Ankauf. Zwei Bronze-Halsringe von Riesa.

BRAUNSCHWEIG.

Ankauf. Vier kleine Steingeräte aus verschiedenen Fundorten.

THÜRINGEN.

Ankäufe. Sechs Steingeräte von Hirschroda in Sachsen-Weimar. Ein neolithisches Thongefäfs und sechs Steingeräte, zusammen bei Apolda gefunden. Zwei kleine Steingeräte von Dornburg, Sachsen-Weimar. Eine grofse Urne und vierzehn Steingeräte aus verschiedenen Fundorten in Thüringen. Schöner facettierter Steinhammer von Apolda. Eine Kollektion von 67 Steingeräten und Thonwirteln von verschiedenen Lokalitäten Zwei Steinbeile von Schwabsdorf bei Weimar.

BAYERN.

Geschenk. Herr Leutnant Gobbin in Bischweiler: 25 Bronze-Hals- und Armringe von Breitfurth in der Pfalz.

Ankäufe. Eine Sammlung von verschiedenen Altertümern aus der Gegend von Regensburg und Amberg. Sechs Bronze-Armringe von Abensberg bei Kelheim. Bronzefunde aus Hügelgräbern bei Morschreuth in Oberfranken.

HESSEN-DARMSTADT.

Ankäufe. Drei grofse und zwei kleine emailierte Bronzeknöpfe, Bronze- und Eisengeräte, Spielsteine und Würfel aus römischer Zeit von Mainz. Eine Bronzenadel ebendaher.

ELSASS-LOTHRINGEN.

Ankauf. Kleine Bronzen u. s. w. aus der Umgegend von Strafsburg.

BADEN.

Geschenk. Herr Dr. Plath in Berlin: einige Pfahlbaufunde: Knochengeräte, Feuersteinmesser und Bruchstücke von Thongefäfsen von Bodman am Bodensee.

Ankäufe. Eine kleinere Anzahl von Pfahlbaufunden aus Bodman. Eine gröfsere Sammlung von Pfahlbau-Altertümern aus dem Überlinger See.

WÜRTTEMBERG.

Ankauf. Alemannische Gräberfunde von Oberflacht bei Tuttlingen.

RUSSLAND.

Geschenk. Herr Geheimer Sanitätsrat Dr. Grempler in Breslau: die Nachbildung einer sog. Cicadenfibel von Kumbulte im Kaukasus.

Ankauf. Eine goldene Stirnbinde aus einem Grabe bei Kertsch in der Krim.

GRIECHENLAND.

Ankauf. Sieben Obsidian-Nuclei von der Insel Milo.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenk. Herr James Simon in Berlin: ein kleines Steinbeil aus dem Bezirk Mistelbach in Nieder-Oesterreich.

Ankäufe. Eine gröfsere Kollektion ungarischer Bronzen. Ein Bronze-Halsring von Raudnitz a. E., Böhmen. Eine Bronze-Trense von Podiebrad in Böhmen. Thongefäfs-Scherben von Prčmyšleni und einige Steingeräte, Thonscherben u. a. aus der Umgegend von Türmitz in Böhmen.

ITALIEN.

Ankauf. Pfahlbaufunde aus Ober-Italien.

SCHWEIZ.

Ankauf. Ein massiver Bronze-Armring aus dem Kanton Wallis; eine altburgundische Bronze-Gürtelschnalle und ein Bruchstück einer solchen von Freiburg.

FRANKREICH.

Ankäufe. 150 paläolithische Feuersteingeräte aus der Dordogne. Ein Steinbeil von

Vauchrétien, zehn Feuersteinbeile von Rozière und zehn Steinbeile aus der Umgegend von Paris.

HOLLAND UND BELGIEN.

Ankauf. Eine Sammlung von Feuersteingeräten, Urnen, Bronzen u. a. aus verschiedenen Fundorten.

DÄNEMARK.

Ankauf. Kjökkenmöddinger Funde von Meilgaard und anderen Lokalitäten.

A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

WANDLEUCHTER, Biscuit-Porzellan mit Gold. Sèvres um 1760.

KANNE UND TELLER, Fayence. Rouen, Anf. XVIII Jahrh.

LEHNSTUHL, Nussholz. Frankreich um 1700.

ZWEI BILDERRAHMEN. Frankreich, Anf. XVIII Jahrh.

Aus der SAMMLUNG SPITZER wurden auf der Versteigerung gekauft:

Vier Lederbüchsen. — Majolika-Teller, Deruta. — Fayence-Platte von Palissy. — Napf von Urbino.

Bischofsstab, Bronze, um 1520. — Bestecke, Messer und Gabeln.

Geschenke

Frau Marie von Bezold, geb. Hörmann von Hörbach. Spitze, Nadelarbeit, XVIII Jahrh.

Fräulein Marie Preufser in Stettin. 2 Teile einer gestickten Weste.

Frau Meubrink. Sammlung von Seidenmustern.

Herr Hofantiquar J. A. Lewy. Schmiedeeiserne Schlüssel.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Webeschullehrer Müller in Mülheim. Gewebte Adresse.

Herren Heinersdorff & Co. 3 gemalte Glasfenster für die Kirche in Bevern im Braunschweigischen.

Herr König in Lüneburg. 26 Blatt Schriftzeichnungen.

Herr Hofgoldschmied Schaper. Schmuckgegenstände.

Herren Rex & Co. 10 Steingut-Teller, Japan 1893, gemalt nach dem 11. Vorbilderheft des Kunstgewerbe-Museums.

Herr Professor Max Koch. Konzertflügel, gebaut von Bechstein, bemalt von Max Koch.

Herr Professor O. Raschdorff. Paneel-Sopha. Entwurf von O. Raschdorff, Ausführung von Bünger & Friederichsen.

Kunstgewerbe-Verein. Konkurrenz-Entwürfe für einen Abreifs-Kalender.

LIII SONDERAUSSTELLUNG

vom 3. bis 30. April 1893.

Ausstellung der künstlerischen Lehrmittel der Unterrichts-Anstalt. Einen Hauptteil bildeten die Arbeiten der Bronzewerkstatt, welche mit besonderem Fond Modelle nicht nur für den Unterricht, sondern auch für die Industrie herstellt. Nach diesen Modellen ausgeführte Arbeiten waren aus dem Besitze Sr. Majestät des Kaisers, der Königlichen Staats-Regierung und aus Privatbesitz ausgestellt.

Vorhänge und Decken aus der Stickereiklasse für die Weltausstellung in Chicago bestimmt.

Von der im Anschluss an das Museum arbeitenden Gobelin-Wirkerei von W. Ziesch & Co. drei Wandteppiche.

Zu gleicher Zeit war auf der oberen Galerie der künstlerische Nachlass des Professors Alex. Schütz ausgestellt, zumeist Entwürfe kunstgewerblicher Arbeiten, aufserdem einige ausgeführte Stücke: Kronleuchter von Spinn & Sohn, Bronzen von Otto Schulz und von H. Hirschwald.

Im oberen Umgange war kurze Zeit eine Sammlung von Arbeiten des Architekten Brochier, Lehrer an der Kunstgewerbe-Schule in Nürnberg, ausgestellt. Landschaftliche und architektonische Studien in Aquarellmalerei sowie Entwürfe und photographische Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,

zum grofsen Teil im Auftrage des Königs Ludwig II von Bayern für das Schloss Herrenchiemsee hergestellt.

LIV SONDERAUSSTELLUNG

vom 10. Mai bis 2. Juli 1893.

Ausstellung dekorativer Entwürfe, Buchillustrationen und Gemälde von Walter Crane in London.

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1892/93

Das Sommerquartal wurde am 10. April 1893 begonnen und am 30. Juni 1893 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abendschüler	Zusammen
	Vollschüler	Hospitanten		
Schüler . . .	80	3	173	256
Schülerinnen	18	10	47	75
Summa . .	98	13	220	331

von denen insgesamt 518 Plätze belegt wurden.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 2. Vierteljahr 1893.

A. ÖLGEMÄLDE

O. WISNIESKI (†), »Begegnung«. »Die letzte Ehre«.

J. SCHEURENBERG, »Legende« (Maria begegnet einem Hirtenknaben.)

Gesamtaufwand 14 750 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN

A. MENZEL, »Predigt Vicelins« und »Friedrich d. Gr. vor der Schlacht bei Leuthen«. Entwürfe in Blei zu den Darstellungen in des Meisters »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preufsischen Geschichte«. »Skizze eines Selbstbildnisses«.

B. VON NEHER, »20 Blatt Studien und Entwürfe zu den Wandgemälden des Goethe-Zimmers im Schlosse zu Weimar«, (Blei und Feder).

FRITZ WERNER, Entwurf zu einem Gemälde »Enthüllung des Denkmals der Königin Luise im Tiergarten zu Berlin« (erworben aus dem v. Rohrschen Stiftungsfonds).

Die Lithographien-Sammlung wurde durch Ankauf einer gröfseren Anzahl Blätter vermehrt.

Gesamtaufwand 2 275 Mark.

Als Vermächtnis der Frau Land- und Regierungsrat ULRICI erhielt die Königliche National-Galerie ein Ölgemälde von G. W. VÖLCKER »Blumenstück«.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

DIE WANDGEMÄLDE VON S. ANGELO IN FORMIS

VON FRANZ XAVER KRAUS

Sieht man von der Ära der Katakomben ab, so ist kein Abschnitt der allgemeinen Kunstgeschichte der christlichen Völker durch den Fortschritt der modernen Forschung in ein so völlig neues Licht gesetzt worden, als die Zeit zwischen 800 bis 1100. Ja, man darf heute wohl sagen, dass erst die kunstgeschichtliche Betrachtung der karolingisch-ottonischen Periode ihre wahre Stellung gegeben und deren volle Bedeutung und Eigenart in der Kulturgeschichte der mittelalterlichen Menschheit herausgekehrt hat.

Diese drei Jahrhunderte waren keine Zeit der Ruhe; das mittlere derselben hat sich sogar durch die Unsicherheit jeglichen Besitzstandes, durch die dunkelen Schatten, die sich während seiner Herrschaft über der ganzen christlichen Gesellschaft lagerten, den berüchtigten Beinamen des »Saeculum obscurum« erworben. Bekannt ist des Baronius »Admonitio«, die seiner Darstellung des Jahrhunderts vorangeht: es treibt ihn, den Leser zu warnen, er möge, angesichts der hier sichtbaren Verödung und Schändung des Tempels, angesichts der Stürme, in denen das Schifflein der Kirche jeden Augenblick zu versinken drohe, den Mut und das Vertrauen in die Zukunft derselben nicht verlieren.

Für Deutschland traf die Bezeichnung des dunkelen Jahrhunderts schon in Hinsicht auf die politische Geschichte nicht zu. Dem sächsischen Königsgeschlechte kann, was die Summe der Leistungen anlangt, kein anderes Haus in der Geschichte unseres deutschen Mittelalters an die Seite gesetzt werden. Das Aufblühen des Kulturlebens auf niedersächsischem Boden wird immer als eine der glänzendsten und erfreulichsten Episoden der Geschichte dastehen. Man mag über die Erneuerung des Kaisertums durch Otto den Grofsen denken wie man will; mag man von Sybel oder Ficker beipflichten, die Gröfse und Tragweite dieses Ereignisses und seine unermessliche Bedeutung für das Verhältnis des deutschen zum italienischen Geistesleben kann nicht bestritten werden. Auch die kirchlichen Zustände des Reiches waren zwischen Heinrich I und Heinrich II im Ganzen hochbefriedigend: niemals hat Deutschland einen durch Intelligenz, Bildung und sittliche Eigenschaften hervorragenderen Episkopat gehabt.[1])

[1]) Vergl. Lamprecht, Das deutsche Geistesleben unter den Ottonen (D. Zeitschr. f. Gesch. 1892, VII, 1).

Es konnte an sich nicht glaubhaft erscheinen, dass eine solche Zeit bei uns nicht ihr eigentümliches und eigenwertiges Kunstleben besessen. Ein Blick auf den Gesamtcharakter dieser drei in Rede stehenden Jahrhunderte musste weiter auf den Gedanken führen, dass hier Boden war für ein Kunstleben, welches, in seiner Weise abgeschlossen, einen, von dem was vorangegangen und dem was folgte, unterschiedenen Charakter trug. Die Zeit war noch lange nicht auf der Höhe der Wissenschaft des XIII Jahrhunderts angelangt; aber sie war auch schon aus den Schuhen der »lernenden Kirche«, wie Lingard die Periode von 500—800 genannt hat, einigermafsen herausgetreten. Sie besafs vor Allem eine Eigenschaft, die ihr einen Vorzug vor den früheren wie vor den späteren Jahrhunderten gab. Die europäische Menschheit lebte in einem Reiche geistiger Einheit: Kirche und Staat, Papsttum und Kaisertum fanden sich im engsten und treuesten Bunde vereinigt. Die Geistlichkeit war durch Karl den Grofsen dem Organismus des Staates in einer Weise eingeordnet, sie nahm an den Aufgaben desselben mit einer Energie und Ehrlichkeit Anteil, wie das die Welt weder vorher noch nachher gesehen hat. Gegen Ende des XI Jahrhunderts erst tritt die Gesellschaft in den Konflikt zwischen Staat und Kirche ein, der ihre Einheit und Harmonie zerreifst, und dem ein anderer, tieferer Konflikt geistiger Mächte auf dem Fufse folgen sollte. Selbst Derjenige, welcher jene, im karolingisch-ottonischen Zeitalter herrschende, im Prinzip wenigstens konfliktlose Stimmung, nur als ein der Kindheit der Nationen entsprechendes Entwickelungsstadium erachten kann, muss das Zugeständnis machen, dass eine solche, prinzipiellem Hader sich noch nicht eröffnende Ära den denkbar günstigsten Boden für das Phantasie- und Kunstleben des Volkes bot. Aus diesen Gesichtspunkten liefs sich die Wahrscheinlichkeit ableiten, dass die künstlerische Thätigkeit und die Kunsterzeugnisse der zwischen 800 und 1100 liegenden Jahrhunderte ein bestimmtes charakteristisches Gepräge trugen und den Anspruch erheben dürften, als eine selbständige Gruppe ins Auge gefasst zu werden.

Die bestimmenden Mächte, welche dies Kultur- und Kunstleben beherrschten, liefsen sich sofort und mit Leichtigkeit bezeichnen. Es waren der Zahl nach drei: der Hof der Karolinger, der Hof der Ottonen und der Orden des hl. Benediktus. Von diesen drei Centren geht zwischen 800 und 1100 alles geistige und Kunstleben in Europa aus: auch wo die Anregung auf die beiden erstgenannten Faktoren zurückzuführen ist, erscheint der Benediktinerorden fast immer als der ausführende und die Last der Arbeit tragende Teil.

War die Erkenntnis der *mafsgebenden Faktoren* demnach eine leichte und sichere, so erhoben sich Schwierigkeiten sehr ernster Natur von Seiten des der *Betrachtung als Substrat dienenden Materials.* Mit anderen Worten, man hatte, um zu einem gesicherten Bilde vorzudringen, lange Zeit mit dem Mangel hervorragender und chronologisch gesicherter Denkmäler zu rechnen.

Am wenigsten traf das freilich für Architektur und Plastik ein, und man gelangte in der That von dieser Seite auch am frühesten auf den richtigen Weg. Ihn wies zunächst das Studium der niedersächsischen Bauten, welche man bisher frühromanisch genannt hatte und deren gemeinsames Merkmal der Stützenwechsel ist.[1])

[1]) Er ist übrigens nicht, wie vielfach angenommen wird, auf Sachsen beschränkt. Ein hervorragendes Beispiel desselben bildet die im XVII Jahrhundert freilich völlig barockisierte Basilika zu Gengenbach in Baden, deren Säulen unter dem Stucco der Barockzeit erhalten sind.

Es wurde erkannt, dass die Säulen der absterbende, die Pfeiler der lebendige, auf die Zukunft weisende Teil an der Architektur des X und XI Jahrhunderts seien,[1]) dass auch die Kapitelle mit ihren antiken Formen auf die Vergangenheit hindeuten, kurz, dass die Baukunst dieser Epoche nicht den Anfang einer neuen Entwickelung, sondern den Schluss einer langen, allmählich absterbenden Kunstweise sei, dass sie, mit anderen Worten, eine retrospektive Richtung habe und »das Ende der alten, noch unmittelbar in der Antike wurzelnden Kultur bedeute«.[1])

Zu demselben Ergebnis führte das Studium der Plastik. Ihre Haupterzeugnisse liegen, für die in Betracht kommende Periode, in den Elfenbeinreliefs, den Goldschmiede- und Erzarbeiten der Schulen von Trier, Corvey, Mainz, Hildesheim u. s. f., vor. Auch in ihr herrscht die retrospektive, an die antike, speziell die altchristlich-römische Tradition anknüpfende Richtung vor, welche auch durch den heftigen Ton der Schilderung und die Verwendung drastischer, in starken Accenten redender Mittel, deren sich die Künstler in Ermangelung feinerer bedienen, nicht aufgehoben, kaum hier und da verwischt wird.

Aber die leitende Rolle in der Kunst war schon der Malerei zugefallen: erst ihre Kenntnis konnte volle Aufklärung über den Charakter der Zeit bringen.

Jedermann weifs, was bis vor wenigen Jahren über die Herrschaft des Byzantinismus in unseren kunstgeschichtlichen Handbüchern vorgetragen wurde. Man lebte von der These, dass der byzantinische Stil nicht blofs in Italien bis auf Giotto, sondern auch diesseits der Alpen bis ins XIII Jahrhundert geherrscht habe. Die romanischen Kirchen der Rheinlande »byzantinisch« zu nennen, hatte man freilich schon seit etwa dreifsig Jahren aufgegeben. Aber die Lehre von der Herrschaft des »stilo greco« bestand noch für das Gebiet der Malerei.

Diese Doktrin beruhte auf einer unvollkommenen Kenntnis der abendländischen, auf einer noch unvollkommeneren Kenntnis der morgenländischen Monumente und auf beinahe völliger Unkenntnis der gemeinsamen Wurzel der einen wie der anderen Kunstthätigkeit und ihrer Typen wie Formen.

Die altchristliche Kunst ist durch die Forschung De Rossi's und seiner Freunde in ihrem Charakter erkannt und klar gelegt worden. Die Denkmäler der griechisch-orientalischen Kirche sind in den letzten Jahrzehnten allmählich der wissenschaftlichen Betrachtung erschlossen worden, und wir haben, dank Kondakoffs und Anderer Arbeiten, eine sehr veränderte Vorstellung von dem Charakter und der Entwickelung der byzantinischen Kunst gewonnen. Anton Springer gebührt das Verdienst, die Buchmalerei des früheren Jahrhunderts zuerst mit überlegener Kritik geprüft und in ihrem Verhältnis zu der ihr vorhergehenden Kunst erkannt zu haben. Seine Untersuchungen über die »Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter« (1880), über die »Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters« (1884), über den »Bilderschmuck in den Sacramentarien« (1889)[2]) bezeichnen bedeutsame Etappen der neuesten Kunstforschung und erwiesen sich schon methodologisch als Arbeiten von einschneidendster Wirkung. Ihr Ergebnis für die vorliegende Frage war, dass die *Behauptung von der Herrschaft des Byzantinismus über die abendländische Kunst des frühen Mittelalters tief erschüttert, für das Gebiet der Buchmalerei wenigstens als ein Irrtum erkannt*

[1]) Vergl. A. Springer, Die deutsche Kunst im X Jahrhundert (Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kst. 1884, III, 201—227, wieder abgedr. in Bildern aus der neueren K.-G. 1886 I, 113—156).

[2]) Alle erschienen in den Abh. d. Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Cl. VIII, IX, XI.

wurde.[1]) Aber die Beweisführung war unvollständig, sie konnte für das ganze Gebiet der Malerei nicht durchgeführt werden und nicht als erschöpfend gelten, so lange sie sich auf die Miniaturen beschränkte, und wir, mangels uns erhaltener Monumente, über die Wandmalerei nichts zu sagen wussten.

Dass die karolingisch-ottonische Zeit umfassende Werke auf dem Gebiete der *Wandmalerei* geschaffen, wusste man aus litterarischen Quellen. Die poetische und epigraphische Thätigkeit des Zeitalters gab nach dieser Seite wichtige Aufschlüsse, auf welche man durch Dümmlers hochverdienstliche Sammlung der »Poetae Latini aevi Carolini« (1884) von Neuem eindringlich hingewiesen wurde. So kannte man, von einzelnen Bildern abgesehen, die Cyklen von Wandgemälden, welche im IX Jahrhundert unter Ludwig d. Fr. in Ingelheim ausgeführt wurden, und deren Beschreibung uns Ermoldus Nigellus erhalten hatte;[2]) so den Bildercyklus von Petershausen in Konstanz, zu dem Bischof Gebhard II (979—995) die Lasurfarben aus Venedig bezogen[3]), so den von Mainz, zu welchem Ekkehard IV von St. Gallen unter Abt Aribo (1021—1031) das Programm aufgestellt hatte[4]) — alle drei Scenen aus dem alten und neuen Testament bietend. Letzterer Cyklus war nie ausgeführt worden, und so verhielt es sich vielleicht auch mit dem für die Innenwände einer Basilika bestimmten Bilderschmuck, dessen Inhalt uns die Walahfried Strabo zugeschriebenen Versus de Evangelio ad picturam etc. bewahrt haben.[5]) Es gab noch andere Bildercyklen in Deutschland, z. B. in St. Maximin bei Trier, im alten Kölner Dom, welche bisher der Betrachtung der Kunsthistoriker entzogen, ihr durch den zweiten Teil meiner »Christlichen Inschriften der Rheinande« näher gebracht werden.

Von all' diesen Denkmälern hat sich nichts erhalten, und die Forschung hätte noch lange im Dunkeln getappt, wäre ihr nicht ein glücklicher Zufall zu Hülfe gekommen. *Die Aufdeckung der Wandgemälde der Oberzelle auf der Reichenau war in der That ein Ereignis ersten Ranges für die Kunstwissenschaft,*[6]) welches Anton Springer zu dem bekannten, schon oben angeführten Aufsatze »Über die deutsche Kunst im X Jahrhundert« veranlasste. Springer hat hier die von mir der gelehrten Welt vorgelegten Ergebnisse voll und nach allen Seiten anerkannt. Er hat mit mir die Oberzeller Wandgemälde als »das älteste Denkmal deutscher monumentaler Malerei, zugleich als das einzige, welches uns über die Anordnung des Bilderschmuckes in den Kirchen des karolingisch-ottonischen Zeitalters anschaulich belehrt«, erklärt. Er hat weiter anerkannt, dass die Oberzeller Wandgemälde auf die altchristlich-römische Tradition zurückgehen und sie schliefsen. »Wir lernen«, sagt er, »in ihnen ein Werk kennen, welches nicht blofs seinen äufseren Ursprung dem X Jahr-

---

[1]) Man vergl. für dieses Stadium der Forschung noch Springers Aufsatz über die byzantinische Kunst in der Zeitschrift L'Art (1883) und in den Bildern aus der Neueren Kg. (1886) I, 81—112, sowie die Einleitung desselben zu der französischen Ausgabe von Kondakoffs Hist. de l'Art byzantin 1886, I, 1—26.

[2]) Erm. Nigell. Carm. Lib. IV, v. 181—282, Ausg. Dümmlers Poet. lat. Aev. Carol. II, 63.

[3]) Chronic. Petershus. bei Ussermann Germ. sacr. I, 307. Cas. I, 23 ff.; XX, 633. Vergl. Kraus, Kunstdkm. Bad. I, 236.

[4]) Ekkehardi IV Sangall. Versus ad picturas domus domini Mogontinae, herausg. von Fr. Schneider, Mainz 1871, von Jos. Kieffer, eb. 1881; Kraus, Christl. Inschr. d. Rh. II, No. 235.

[5]) Abgedr. Migne. CXIV, 916. Garruci Stor. dell' arte crist. I, 599. Am besten j. bei Dümmler a. a. O. II, 480 f. Kraus a. a. O. II, No. 19.

[6]) F. X. Kraus. Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freib. i. B. 1884. Fol.

hundert verdankt, sondern auch in seinen Formen, seiner Auffassung aus demselben herausgewachsen ist.« »Der Künstler empfand und zeichnete, wie seine Zeitgenossen auf dem Gebiete der Plastik und Miniaturmalerei. Sein Streben, und dies gilt von dem ganzen Jahrhundert, ging aber keineswegs dahin, mit der Tradition zu brechen, an ihre Stelle neue Anschauungen zu setzen. Er begnügt sich, auf Grund der erhaltenen Überlieferung weiter zu bauen. Diese Tradition reicht bis in das altchristliche Zeitalter zurück und wurde, wie aus manchen Anzeichen geschlossen werden kann, vornehmlich durch die Miniaturmalerei vermittelt.« Wir werden sehen, in wie weit letztere Annahme zutrifft. Auch in der Architektur des Hintergrundes, in der knappen Einfachheit der Komposition, hat Springer mit mir die Nachklänge der Antike erkannt.

Die Miniaturen waren auch bei dieser Untersuchung herangezogen worden. Ich hatte die Aufmerksamkeit wieder auf die schon mehrfach besprochenen, jetzt zum erstenmale von mir in Lichtdrucken publizierten Bilder der *Egbert-Handschrift* in Trier hingelenkt, welche um 980 ebenfalls auf der Reichenau entstanden war und, im Wesentlichen mit den Wandbildern übereinstimmend, dieselbe Unabhängigkeit von der byzantinischen Kunstweise aufwiesen. Es erhob sich die Frage, ob man von einer Reichenauer Kunstschule des X Jahrhunderts sprechen könne, als deren Erzeugnisse noch andere Werke, wie das Heidelberger Sacramentar, der Codex Gertrudianus in Cividale gelten konnten, und mit welcher eine Trierer Kunstschule mit dem Echternacher Evangeliar und das Aachener Evangeliar Otto's des Grofsen u. s. f. zusammenzuhängen schien. Wilhelm Vöge unterzog diese und verwandte Fragen einer höchst eingehenden und sorgfältigen Prüfung.[1]) Er gelangte zur Annahme einer Centralschule der Buchmalerei, deren Sitz er in Köln (im Domkloster) suchte und in deren Entwickelung die Reichenauer Kunstwerke, der Egbert-Codex und die Wandbilder, von aufsen hineintreten.

Aber woher war diese Kunstweise gekommen, *wo waren die Wurzeln der Reichenauer Übung zu suchen?*

Von vielem Anderen abgesehen, musste bereits eine oberflächliche Betrachtung des Beiwerkes und namentlich der architektonischen Hintergründe auf die römisch-italienische Kunst als die Schule unserer Reichenauer Meister hinlenken. Die Vorbilder zu den Bauwerken, welche hier dargestellt werden, waren, wie ich bereits in meiner Ausgabe der Fresken von Oberzell ausgeführt habe, diesseits der Alpen nicht zu finden.

Wie architektonische Hintergründe von einem im Rheinland wirkenden Künstler des karolingischen Zeitalters dargestellt wurden, dafür giebt es kein schlagenderes Beispiel, als die schöne Monte-Cassiner Handschrift des Hrabanus Maurus, welche in diesem Augenblicke reproduziert und demnächst veröffentlicht wird. Ein rheinländischer Schriftsteller wird hier durch einen rheinländischen Künstler illustriert. Landschaften, wenn man von solchen sprechen kann, Häuser, Hintergrund und Beiwerk verraten, dass der Mann aus der Heimat nicht herausgekommen und seine Vorbilder nicht auswärts gesucht hat.

Mir war von jeher nicht zweifelhaft, dass die Reichenauer Maler ihre Schule in einer der grofsen Benediktiner-Abteien Italiens, sei es in Bobbio, das ja mit den Schweizer-Klöstern nahe Beziehungen hatte, sei es in Monte-Cassino, genossen

[1]) Vöge, Wilh. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im X und XI Jahrhundert. Trier 1891. (Ergänzungsh. VII zur Westd. Zeitschrift.)

hatten. Auf letzteres führte mich die Erinnerung an Federzeichnungen einer Monte-Cassiner Handschrift, welche ich bereits 1874 gesehen und von deren Publikation ich seiner Zeit Abstand genommen hatte, nachdem Demetrio Salazaro mir mitgeteilt, dass er sie in seine »Studi sui Monumenti della Italia meridionale« aufzunehmen beabsichtigte. Letzteres ist nun nicht geschehen: wohl aber hat ein rühriges Mitglied des Monte-Cassiner Konventes, D. Oderisio Piscicelli Taeggi (jetzt in S. Calisto in Rom, bezw. S. Paolo f. l. m. wohnhaft) diese Zeichnungen herausgegeben,[1]) welche für sich allein schon den Beweis liefern, dass Monte-Cassino sich bis tief ins Mittelalter hinein eine Kunstweise bewahrt hatte, die vom Byzantinismus unberührt geblieben war. Man war aber auch hier auf ein Denkmal der Buchmalerei beschränkt. Die Wandmalerei war in den Kirchen und Klöstern der alten Cassinenser Mönche zweifelsohne in reichem Mafse betrieben worden; aber was war von dieser Thätigkeit übrig geblieben? In Monte-Cassino selbst hat sich bekanntlich von den alten Gebäulichkeiten, die Abt Aligernus 994, dann Abt Desiderius 1071 errichtet hatten, fast nichts mehr als die Fundamente erhalten;[2]) nur das Bronzeportal, welches Desiderius 1066 in Konstantinopel hatte giefsen lassen, spricht von dieser verschwundenen Herrlichkeit.

Und doch ist die alte Monte-Cassiner Kunst nicht völlig untergegangen: noch besteht ein Zeuge derselben, wenige Meilen entfernt, und zudem ein Zeuge, der zugleich das umfassendste, beträchtlichste Denkmal der Malerei des XI Jahrhunderts, welches uns überhaupt neben der Reichenau erhalten ist, darstellt.

II

Die Kirche von S. Angelo in Formis bei Capua ist, abgesehen von einer ganz gelegentlichen Erwähnung eines ihrer Bilder im XVII Jahrhundert,[3]) zuerst durch Heinrich Wilh. Schulz und F. von Quast 1860 in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt worden.[4]) Die »Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien« brachten eine Beschreibung der Kirche nebst einer Übersicht der auf ihren Wänden angebrachten Bilder, sowie auf Taf. LXX und LXXI einen Grundriss, eine Ansicht

[1]) Sie finden sich in dem Regestum S. Angeli ad Formas (Cod. Cass. No. 4, mbr.), welches D. Andrea Caravita (I Codici e le arti a Monte-Cassino 1869, I, 299) beschrieben hat. Die Handschrift entstammt, wie es scheint, verschiedenen Zeiten. Am Kopf einer Anzahl von Privilegien und Urkunden bietet sie Federzeichnungen des XII Jahrhunderts (so fol. 17, Urbanus papa; fol. 33, Richardus princeps primus — Hyldebrandus ap. — fol. 46, Ugo Comes — Sasso prepositus; fol. 41, Primus Richardus Capuanorum princeps; fol. 57, Jordanus princeps; Desiderius abbas; fol. 89, Secundus Richardus Capuae novae princeps etc.). Mit anderen hier einschlägigen Illustrationen, z. B. derjenigen des Cod. 175 (saec. X. Regula S. Benedicti) sind einige Bilder aus dem Regestum mitgeteilt in dem seit 1887 erschienenen Prachtwerke Piscicelli's »Le Miniature nei Codici Cassinesi. Documenti per la storia della miniatura in Italia«. Monte-Cassino und Neapel. Die chromolithographischen Tafeln sind in der Lithographie der Abtei selbst hergestellt.

[2]) Die zuverlässigsten Angaben über das, was von dem Bau des XI Jahrhunderts übrig geblieben ist, giebt Caravita, I Codici e le arti a Monte-Cassino I, 217 f. Vergl. die Baugeschichte bei Schulz II, 217 f.

[3]) Das Fresko mit dem Abendmahle wurde 1630 und 1631 in einer Korrespondenz zwischen Suarez und Sirmond besprochen, vergl. unten.

[4]) Heinr. Wilh. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode d. Verf. herausgegeben von Ferd. v. Quast, Drsd. 1860, II, 170 f.

der Portikus, einige kleinere Scenen aus dem Cyklus der Malereien und namentlich das grofse Weltgericht. Acht Jahre später hat Demetrio Salazaro zuerst in einer kleinen Broschüre (Nap. 1868), dann 1871 in seinen unteritalienischen Denkmälern [1]) die Fresken wiederum kurz besprochen und auf zwei chromolithographischen Tafeln die Darstellungen des Rex gloriae und der Ehebrecherin, auf einer schwarzen das Weltgericht wiedergegeben. Eingehender beschrieb der hochverdiente Bibliothekar und Archivar von Monte-Cassino, D. Andrea Caravita, die Bilder, welche er als die »primordii della scuola italiana nell' arte« pries.[2]) Es existiert weiter ein Bericht über dieselben, welchen D. Piscicelli vor etlichen Jahren an das königliche Unterrichts-Ministerium erstattete und der, nicht veröffentlicht, mir unzugänglich geblieben ist. Erwähnen wir noch der Beschreibung der Kirche durch Catalani [3]) und der kurzen Darstellung, welche die Wandgemälde bei Crowe und Cavalcaselle gefunden haben,[4]) so dürfte die Übersicht über die kunstgeschichtliche Behandlung derselben erschöpft sein. Denn von einer solchen ist gänzlich abgesehen in dem frühesten Werke, welches die Kirche betrifft, nämlich in der Abhandlung des ehemaligen Generalvikars von Capua, Marco Lomonaco, welcher 1839 die Geschichte der Basilika und die Jurisdiktionsrechte der Capuanischen Erzbischöfe über dieselbe behandelte.[5])

Keiner der Gelehrten, welche über die Wandgemälde von S. Angelo geschrieben, hat denselben ihre Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen gewusst und ihre Bedeutung vollauf erkannt. Es war das in der That auch nicht möglich vor jener Wendung, welche die kunstgeschichtliche Betrachtung hinsichtlich des beginnenden zweiten Jahrtausends durch Aufdeckung und Bekanntmachung der Reichenauer Fresken genommen hat. Schulz und von Quast sind sowohl hinsichtlich des Charakters als der Entstehungszeit der Bilder vollständig im Dunkeln. Sie meinen unter den Verdammten einen Dominikanermönch zu erkennen und setzen demgemäfs die Bilder in die Zeit des Feindes der Predigermönche, Friedrichs II (!). Es nimmt sich heute geradezu naiv aus, wenn sie hinzufügen: »an allen in der ganzen Kirche befindlichen Gemälden ist bei sehr vielen ganz entschieden altchristlichen Elementen keine Spur späteren giottesken Einflusses zu bemerken«. Die Verfasser der »Geschichte der italienischen Malerei« urteilen also (I, 58): »der technische Charakter all' dieser Malereien ähnelt der eingelegten Arbeit. Sie sind im Gegensatz zu den meisten früheren, wo der untere Bewurf zur Vorzeichnung der Konturen, der zweite erst zur Ausführung dient, auf einem Kalk aufgetragen, der für die Fleischtöne mit Grün unterlegt ist, worauf die Lichter mit dicker Deckfarbe, die Schatten mit bräunlichem Rot koloriert werden. Die Gewänder sind bunt und von harten Kontrasten. Dass die Künstler Griechen waren, beweisen aufser den Inschriften (sic!) die Trachten und die Übertreibung in Form und Handlung der Figuren; aber sie handhabten nicht nur kein

[1]) D. Salazaro, Studi sui Monumenti della Italia meridionale, Napoli 1871, I, 48—52.

[2]) D. Andrea Caravita, I Codici e le arti a Monte-Cassino. Monte-Cassino 1869, I, 223—259.

[3]) Luigi Catalani, La Chiesa di S. Angelo in Formis alle falde del Monte Tifata fuori Capua antica. Napoli 1844, 8°. Dem Werke ist eine Ansicht der Kirche in Lithographie beigegeben.

[4]) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. italienischen Malerei. Deutsche Ausg. I, 55 (1869), ital. Ausg. I, 67.

[5]) Marco Lomonaco, Dissertazione sulle varie vicende della Chiesa di S. Angelo in Formis in diocesi di Capua. Per provare l'ordinaria giurisdizione, che vantano sulla medesima gli Arcivescovi di Capua. S. l. e. d. Die Widmung ist datiert vom 12. Februar 1839. Gedruckt ist die Dissertation in der Tipografia del Vesuvio in Neapel; sie scheint nie publiziert worden zu sein und ist daher äufserst selten.

anderes Verfahren als ihre römischen Nebenbuhler in Nepi, sondern standen in der Kenntnis unter jenen. Ihre Bedeutung liegt einmal darin, dass sie den Thatbestand der Formlosigkeit des byzantinischen Stils jener Tage nachweisen, und dass sie andererseits die frühesten Beispiele zusammenhängender Kirchendekoration bieten, deren einzelne Gegenstände einander untergeordnet sind (?). Endlich haben wir hier auch den ersten Versuch der nachmals so stabilen und bevorzugten Darstellung des Jüngsten Gerichtes«. Salazaro verwarf die Urteile von Schulz und Cavalcaselle als unkritisch und proklamierte die Fresken von S. Angelo als unwiderlegliche Zeugen einer indigenen Kunst, welche sich in Unteritalien ausgebildet und auf Grund deren sich die Renaissance des XIII und XIV Jahrhunderts aufgebaut habe. Caravita, welcher mit Salazaro die Fresken in die Zeit des Abtes Desiderius von Monte-Cassino (um 1072 ff.) setzte, gelangte schon zu tieferer Einsicht, indem er erkannte, dass die Wandbilder nicht von derselben Hand sein könnten wie die Apsidalgemälde und dass neben griechischem Einflusse selbständige Regungen des italienischen Genius hier walteten.[1])

So lagen die Dinge, als ich vor drei Jahren S. Angelo zum ersten Male besuchte. Der Eintritt in seine Basilika war für mich eine plötzliche Offenbarung. Ich erkannte mit Einem Blicke in ihren Wandgemälden das vollständigste und besterhaltene Exemplar dessen, was ich die karolingisch-ottonische Bilderbibel nenne; ich sah in ihnen den lebendigsten Zeugen für die Kunstweise und das künstlerische Vermögen der Monte-Cassiner des XI Jahrhunderts: mehr als das, es stand in diesen Fresken der nächste Verwandte meiner Reichenauer Wandgemälde vor mir und die beiden mächtigsten Denkmäler der retrospektiven Kunst, die mit dem Ausgang des XI Jahrhunderts dahinstirbt, lagen vor meinem geistigen Auge ausgebreitet.

Ich bin im Frühjahre 1892 dorthin zurückgekehrt. Unterstützt durch die Teilnahme, welche mein gnädigster Landesherr, der Grofsherzog von Baden, wie der Kunstforschung im Allgemeinen, so insbesondere Allem was die Reichenau anlangt, zuzuwenden gewohnt ist, gelang es mir, den gesamten bildnerischen Schmuck der Basilika photographisch aufnehmen zu lassen. Bei diesem Unternehmen erwiesen mir Se. Eminenz der Kardinal Prinz Gustav Adolf von Hohenlohe, weiter Se. Eminenz der Kardinal Capecelatro, Erzbischof von Capua, als Ordinarius loci, dann der hochverdiente Vorstand des Capuaner Museums, Herr Kanonikus Gabriele Janelli, jegliche Förderung. Die photographische Aufnahme der Fresken unterlag manchen Schwierigkeiten. Einige derselben sind so geschädigt oder zerstört, dass ein irgendwie befriedigendes Resultat überhaupt nicht zu erwarten war. Die meisten, wohlerhalten, sind von einem wahrscheinlich Jahrhunderte alten Staub bedeckt, welcher der Klarheit der Reproduktion jedenfalls nicht zu statten kam. Immerhin ist das Ergebnis im Ganzen günstig gewesen, und ich hoffe, dass die auf Grund der von der Firma Danesi in Rom hergestellten Aufnahmen hier vorgelegten Lichtdrucke eine entsprechende Vorstellung der Originalien gewähren werden.[2])

---

[1]) A. a. O. S. 249, 250, 259.

[2]) Caravita's Anmerkung (a. a. O. S. 241), dass Salazaro »stia curando lo scoprimento di questi affreschi, che per sua opera fra breve potranno vedersi nella loro interezza« kann nur dahin zu verstehen sein, dass Salazaro noch einzelne Teile der Bemalung blofs legen liefs; denn weitaus die Hauptsache hatte Schulz bereits gesehen.

III

Das *alte Capua* war in der Völkerwanderung (456) zerstört worden. Unter der Herrschaft der Longobarden hatte es bald den Herzögen von Benevent, bald den Fürsten von Salerno gehört, bis es unter dem älteren Landulf eine fast unabhängige Grafschaft wurde. Landulf verlegte die Stadt auf den Berg Triflisco und nannte sie zu Ehren des Beneventaner Gebieters Sico Sicopolis (841). Schon nach funfzehn Jahren (856) ward diese Stiftung von den durch die Salernitaner Fürsten herbeigerufenen Sarazenen in Brand gesteckt. In Folge dessen führten Landulfs Söhne, Lando, Pando und der Bischof Landolf die Einwohnerschaft drei Meilen weit von dem alten Capua, wo sie, an einer Brücke des Casilino, 856 das neue, jetzt noch unter diesem Namen bestehende Capua gründeten.

Unter Otto dem Grofsen (963) erhielt Pandulfo, zubenannt »il Capo di ferro« den Fürstentitel; sein Bruder Giovanni wurde (966) erster Erzbischof von Capua, wo Johannes XIII, aus Rom vertrieben, Gastfreundschaft gefunden hatte. Schon lange vorher hatten die 720 in Monte-Cassino wiederhergestellten Benediktiner in dem Fürstentum Benevent Niederlassungen gegründet. In Capua fand 881 die erste derselben vor Porta S. Angelo, da, wo jetzt eine kleine Kirche steht, statt; eine zweite verdankte der Fürstin Aloara, Witwe Pandolfo's des Eisenkopfs, ihre Stiftung. Im Jahre 942 schenkte Papst Marinus II den Benediktinern von St. Benedikt in Capua noch die kleine St. Michaelskirche, welche, man weifs nicht wann, aber wohl unter der Herrschaft der longobardischen Fürsten, wie so viele andere Michaelskirchen, in Erinnerung an die berühmte Erscheinung des Erzengels Michael auf dem Monte Gargano (493) auf dem nördlich vom neuen Capua gelegenen Monte Tifata errichtet worden war. Hier hatte einst ein Tempel der Diana Tifatina gestanden, dessen Pausanias und Velleius Paterculus gedenken, dem Kaiser Vespasian Grundstücke zurückstellte[1]) und dessen Trümmer, speziell dessen Aquäducte (Formae) dem hier emporsteigenden christlichen Bethause den Namen gab *(S. Angelo ad formas)*. Letzteres hatte bis 942 unter der Jurisdiction des Bischofs von Capua gestanden: Sico war nicht gewillt, es den Benediktinern abzutreten, welche in der That erst 1072 in den ungestörten Besitz desselben gelangt zu sein scheinen. Unterdessen war das longobardische Principat in Capua zusammengebrochen; die Herrschaft ging im Jahre 1058 an die Normannen über, und der letzte Longobardenfürst der Stadt, Landolfo V, sah die Erben seines Geschlechtes als Bettler davon ziehen. Der erste normannische Inhaber der Herrschaft, Richard I, Graf von Aversa, setzte sich sofort mit der so einflussreichen Abtei Monte-Cassino auf guten Fufs, und verabredete bei seinem Besuche daselbst die Gründung eines neuen, von jener abhängigen Benediktinerklosters bei Capua, und zwar in S. Angelo in Formis, welches er vom Erzbischof von Capua, Hildebrand, gegen eine zu seinem Palast gehörige Kirche (S. Giovanni de' Landepoldi) eingetauscht hatte.[2]) Es folgten Schenkungen seitens des Normannenfürsten an besagte Stiftung, welche Donationen Richard selbst 1072

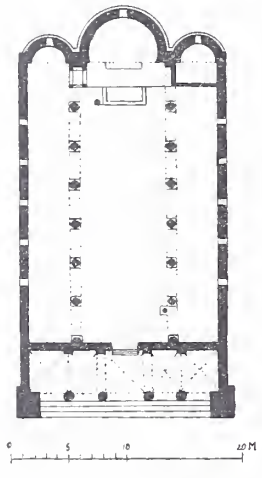
[1]) Pausan. V. Vell. Paterc. II c., 25. Inschrift Vespasians bei Rinaldi, Memorie ist. di Capua IVc., 7, p. 241—283. Die Lage des Tempels betreffend, vergl. Pratilli, Via Appia III c., 1. Mazochi, Amphit. Camp. I c., 1, p. 471. Pellegrino, Diss. sulla Camp. fel. Disc. II, art. 33.

[2]) Cassiodor. Epist. III, 53: Romam formarum inundatione ditissimam, idest aquaeductibus abundantem. Vergl. dazu Sirmond zu Sidon. Apollin. Epist. I, 3.

feierlich bestätigte [1]) und welche nun auch Seitens des Papstes Gregor VII die Konfirmation erhielten: »decernimus, ut in praedicto loco monachorum sub cura et regimine abbatis Montis Cassini omnipotenti Deo deserviat« [2]) (1078). Abt Desiderius von Monte-Cassino soll um 1055—1056 seine Stellung mit der eines Praepositus von S. Angelo vertauscht haben; später ist er nach Monte-Cassino zurückgekehrt, dessen Leitung er behielt, bis er als Victor III den päpstlichen Stuhl bestieg (reg. 1086—1087). Die Gründung der Basilika von S. Angelo in Formis fällt unter seine Regierung (vermutlich also in die Jahre 1056—1086), wie das die über dem Portal derselben angebrachte Inschrift bezeugt; zwei in zwei Zeilen geschriebene Distichen lauten:

Conscendes celum • si te cognoveris ipsum •
ut Desiderius qui sancto flamine plenus
complendo legem Deitati condidet aedem •
ut capiat fructum qui finem nesciat ullum •

Wann die Kirche eingeweiht wurde und von wem, wird nicht gesagt. Einige Jahrzehnte später hatten die Benediktiner neben derselben eine Kapelle errichtet, deren Konsecration sie 1099 durch den Bischof Bruno von Segni, ohne Genehmigung des Ordinarius, vornehmen liefsen: das verstiefs gegen des Letzteren Rechte, weshalb der Erzbischof von Capua eines Tages mit bewaffneter Mannschaft erschien und die Kapelle abtragen liefs. Ein unter Papst Paschalis II in Rom 1102 gehaltenes Konzil nötigte den Erzbischof indessen, für diese Gewaltthat den Mönchen Entschädigung zu bieten. Aus diesem Vorgang lässt sich entnehmen, dass die Basilika 1099 bereits eingeweiht war. Die einheitliche auf wohlbedachter und konsequenter Bauführung beruhende Anlage derselben lässt keinen Zweifel, dass der Bau in verhältnismäfsig kurzer Zeit durchgeführt wurde. Von da ab besafsen die Monte-Cassiner Benediktiner ruhig das Kloster in S. Angelo, bis 1370 neue Unruhen entstanden, als der Verfall der Disciplin in S. Angelo den Abt Andrea von Monte-Cassino zu einer Reform des Konventes bestimmte. Seit 1377 erscheint urkundlich eine Pfarrei in S. Angelo. Seit 1417 erscheint das Kloster als eine dem heiligen Stuhl inkorporierte Prepositura concistoriale, seit 1581 als Commendatar-Abtei, deren erster Inhaber der Kardinal Antonio Carafa war. Carafa liefs die Mönche, welche S. Angelo schon seit längerer Zeit verlassen hatten, zurückkehren. Unter Gregor XIV und Clemens VIII besafs Kardinal Bellarmin als Erzbischof von Capua die Commende. Er verweigerte den Mönchen von S. Angelo die Auszahlung der von Carafa bewilligten Rente, worauf diese sich abermals zurückzogen. Eine Reihe von Kardinälen folgte sich im Genuss der Abtei, bis diese 1779 in das königliche Patronat überging, welches sich auf die Erbschaft der normannischen Fürsten begründete. Im Jahre 1839 war D. Gius. Caprioli, Privatsekretär des Königs, Inhaber derselben.



Grundriss von S. Angelo in Formis.

Die Kirche von S. Angelo bildet eine dreischiffige Säulenbasilika (vergl. den obenstehenden Grundriss), deren Länge mit Einschluss der Hauptapside 36, deren

[1]) Petr. Diac. Chron. Cass. Libr. III c., 37. Mabillon, Annal. ord. S. Ben. V, 49 sq.
[2]) Gattula, Hist. Cass. p. 254. Migne CXLVIII, 688. Jaffé, Reg. [2], I, 628, No. 5095.

Breite an der Westseite 18,5 m betragen wird. Die drei Schiffe laden in drei halbkreisförmige Apsiden aus, welche der ganzen Breite der ersteren entsprechen. Die Abseiten sind von dem Mittelschiff durch eine doppelte Reihe von je sieben (Schulz giebt irrtümlich sechs an) Säulen geschieden, die teils aus Granit, teils aus afrikanischem Marmor, beziehungsweise Cipollino gebildet, sehr verschiedenartig behandelt sind und vielleicht Spolien des antiken Tempels darstellen.[1]) Die Säulen, in ungleichen Zwischenräumen stehend, tragen rundbogige etwas überhöhte Arkaden, die, ohne Vermittelung eines Kämpfers, massig und ungeschickt auf den antiken korinthischen Kapitellen aufsitzen, welche mit einer hellroten Farbe überzogen sind

Fassade der Kirche von S. Angelo in Formis.

und die auch von Schulz als spätrömische Arbeit angesprochen werden. Ihre Beleuchtung erhielt die Kirche durch nicht ebenmäfsig geordnete kleine rundbogige Fenster, welche sowohl die Oberwände des Mittelschiffes, als die Umfassungsmauern der Abseiten durchbrechen. Letztere besitzen geringe Dicke und lassen keinen anderen Durchgang als den der Vorhalle. Der Bodenbelag ist aus Estrich hergestellt; einige Reste von Mosaik fanden sich in der Hauptapsis und an deren Stufen. Schulz nimmt an, dass früher eine Art von Unterkirche vorhanden gewesen sei, was fraglich erscheint. Die Kirche ist mit einer flachen, in moderner Zeit bemalten Holzdecke

[1]) Ich sage vielleicht, denn, wie Desiderius für seine Kirche in Monte-Cassino Säulen u. s. f. (columnae, bases ac lilia, idest epistylia) aus den Ruinen Roms kaufte und auf Schiffen herbeibringen liefs (Leo Ost., Chron. Cass. III c., 26), so gut lässt sich annehmen, dass auch unsere Säulen von S. Angelo möglicherweise Ruinen der Stadt Rom entstammen.

gedeckt. Etwa zwölf Fufs vom Eingang derselben, hinter die Flucht der Vorhalle zurücktretend, steht ein zweistöckiger Glockenturm, dessen unteres Geschoss aus Quadern erbaut ist, während das obere aus Ziegelwerk besteht. Die Tafel LXX, 2, 3, 4 bei Schulz giebt einige Details der zierlich behandelten gekuppelten Fenster dieses Stockwerkes. Es ist mir wahrscheinlich, dass der Campanile um etwas, vielleicht um ein Jahrhundert, jünger ist als die Basilika.

Ein Querschiff fehlt; dagegen ist dem Langhause eine Vorhalle vorgelegt, welche dem gesamten Bau ein ausgezeichnetes Gepräge verleiht und bei der die ganze Höhe des Ortes beherrschenden Lage desselben nicht wenig dazu beiträgt, die ästhetische Wirkung dieses Gotteshauses zu heben.[1]) Diese Vorhalle wird von vier zwischen die Anten gestellten Säulen getragen, welche, teils aus orientalischem Granit, teils aus Cipollino gearbeitet sind, deren Schafte wie die in schweres Blattwerk ausladenden korinthischen Kapitelle spätrömischen Ursprung verraten und wohl auch von dem alten Dianentempel herrühren. Über diese Säulen steigen vier Bögen auf, überhöhte Spitzbögen, zwischen welchen ein über das Dach hinaus geführter höherer, etwas gebrochener Rundbogen den Blick auf ein die seitlichen Kreuzgewölbe der Vorhalle überragendes Mittelgewölbe und die innere Kirchenthür gewährt. Neben dem Mittelbogen bemerkt man zwei mit Blattwerk gezierte Konsolen, welche für die Aufnahme von Statuen bestimmt waren. Herr von Quast hat es nicht mit Unrecht auffallend gefunden, dass der Mittelbogen nach oben freisteht; er verwies auf eine alte Abbildung der Basilika, welche über demselben einen kleinen Giebel, und statt der Spitzbögen halbkreisförmige Bögen aufweist. Er vermutete daher eine Restauration, welche den Bögen ihre jetzige Gestalt gegeben.[2])

Die innere Kirchenthür ist rectangulär, von Marmorplatten eingefasst, ihr Architrav trägt die oben erwähnte Inschrift des Desiderius; der von einem Gesims umzogene Thürbogen zeigt das Brustbild des hl. Michael (vergl. unten). Der Raum zwischen dem Tympanon und dem Gewölbe ist mit dem Bilde der hl. Jungfrau geschmückt.

Für einzelne untergeordnete Details der Baubeschreibung verweise ich auf Schulz und von Quast, um sofort zur Besprechung der Gemälde überzugehen.

IV

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die Basilika in allen ihren Teilen vollständig ausgemalt war: im Ganzen ist die Bemalung sehr gut erhalten; doch sind die Bilder der Umfassungsmauer der südlichen Abseite völlig zu Grunde gegangen. Ebenso sind an derjenigen der nördlichen Abseite einige Scenen ganz, andere teilweise verloren, und auch mehrere Gemälde an den Hochwänden des Mittelschiffes unkenntlich geworden. Weder das Verzeichnis der Bilder bei Schulz, noch das bei Salazaro ist erschöpfend. Ich gehe zur Aufzählung der einzelnen Scenen über.

---

[1]) Eine solche Vorhalle besafs auch die grofse, von Desiderius erbaute Kirche in Monte-Cassino, wie uns Leo Ostiensis meldet: »atrium ante ecclesiam quod nos Romana consuetudine paradysum vocitamus«. (Chron. Mont. Cass. III, 26 ff.; VII, 718).

[2]) Das dürfte dann aber wohl eine frühere Überarbeitung gewesen sein, als diejenige des Kardinals Josephus Renatus Imperiali, welcher laut einer an der Vorhalle angebrachten Inschrift 1732 die Basilika herrichtete, Altäre baute und die Decke erneuerte (laquearibus additis)

VORHALLE

Im Thürbogen über dem inneren Eingang (vergl. oben S. 14): *Brustbild des Erzengels Michael,* welcher, abgesehen von der Beischrift Μ Π Θ Α (Μιχαὴλ πρῶτος θεοῦ ἄγγελος) durch den Stab der Herrschaft in der Rechten und die Weltkugel in der Linken charakterisiert ist; unrichtig spricht Schulz von einem Botenstab. Der Erzengel erscheint hier vielmehr, mit Beziehung auf Apokal. 12, 6—7, als der Fürst der himmlischen Heerscharen, wie er in den Sterbegebeten der Kirche angerufen wird: »o Michael, militiae caelestis signifer, in adiutorium nostrum veni, princeps et propugnator.« Dementsprechend ist sein Kostüm das eines byzantinischen Prinzen. Er trägt den Stab nach Apok. 21, 15 (et qui loquebatur mecum habebat mensuram arundineam auream, ut metiretur civitatem et portas eius).[1]) Er trägt ferner ein mit Perlen reich ausgelegtes Obergewand, von dem ein Teil über den linken Arm geschlagen ist; an beiden Armen bemerkt man goldene, mit edlen Steinen besetzte Armspangen. Die Flügel schillern in verschiedenen Farben; das Antlitz ist jugendlich bartlos, von reichem Haarschmuck und einem einfachen Nimbus umrahmt. Auf dem Globus waren jetzt nicht mehr zu entziffernde Worte geschrieben. Ich erwähne noch, dass Salazaro nicht Michael, sondern Gabriel hier dargestellt findet. Caravita hat auch hier das Richtige gesehen, indem er sich für Michael entscheidet.

Über dem Thürbogen ist ein halbkreisförmiger Raum für das *Bild der seligsten Jungfrau* ausgezeichnet. Das Brustbild der Madonna, deren emporgehobene Hände die altchristliche Auffassung der Orans wiedergeben, erscheint in einer kreisförmigen Aureola, welche rechts und links von einem schwebenden Engel gehalten wird; einer der letzteren ist in neuerer Zeit schlecht erneuert worden. Das Prachtgewand der Jungfrau, das um ihren Hals gehende Band, die Krone erinnern wieder an die byzantinische Hoftracht, während der lebendige, bewegte Ausdruck des Kopfes von der Strenge der byzantinischen Darstellungsweise sichtlich weit entfernt ist. Diese beiden Bilder der Portikus sind mit einer überaus grofsen Sorgfalt behandelt, wie sie uns in keinem der übrigen Gemälde dieser Kirche begegnen: Caravita meint mit Recht, sie seien nicht das Werk eines gewöhnlichen Malers.

Das Innere der Vorhalle zeigt vier weitere Bilder in den vier Spitzbogenfeldern rechts und links von dem inneren Eingang. Schulz nennt sie Darstellungen aus der Geschichte eines ihm unbekannten Heiligen; von Quast vermutet schüchtern an Stelle des hl. Romuald oder Benedikt, wie jener zu glauben geneigt war, Scenen aus der Geschichte der Einsiedler Antonius und Paulus. Salazaro nimmt ebenfalls Letzteres an, ohne auf das Nähere einzugehen. Caravita präzisierte die Bilder mit gewohnter Sicherheit. Wir haben also: 1. *die Versuchung des hl. Antonius,* und ihr gegenüber den *Einsiedler Paulus* in seiner Höhle, in der Mitte einen Palmbaum, dessen Krone die Inschrift PAVL*us* trägt; von einer gleichen Beischrift über dem Haupt des hl. Antonius ist nichts mehr zu bemerken. 2. *Besuch des hl. Antonius in der Grotte des hl. Paulus.* 3. *Die beiden Heiligen,* am Tische der Höhle sitzend, *teilen das Brot,* das ihnen der Rabe gebracht hat. 4. Nach dem Hingang des hl. Paulus *sieht Antonius die Seele desselben von zwei Engeln gen Himmel getragen.* St. Paulus' Brustbild

[1]) Dazu ist zu vergl. Pachymer. Paraphras. zu Dionys. Areop. De Coelest. Hierarch.: virgas Angelorum designare Regiam et Ducalem dignitatem, rectamque rerum divinarum ordinationem. Ciampini Vet. Mon. c. 15. Caravita a. a. O., S. 234.

erscheint in einer Mandorla (»una sfera di luce«, drückt sich D. Caravita aus), wie in einem Ovalrahmen nach oben entführt. Die Gestalt des hl. Antonius steht vor einem grofsen, mit einem Giebel gekrönten Gebäude, dessen Eingang eine sehr hohe Thüre bildet.

Die Legende der Heiligen Paulus und Antonius erscheint hier wohl deshalb geordnet, weil die beiden ägyptischen Einsiedler als die Begründer des mönchischen Lebens höchstes Ansehen im Benediktinerorden genossen.[1])

Betreten wir das Innere der Kirche, so bietet zunächst die

WESTWAND

das *Jüngste Gericht,* welches einzig von all' ihren Bildern in der kunstgeschichtlichen Litteratur eingehendere Beachtung gefunden hat.[2]) Ich kann mich darum in der Beschreibung kurz fassen. Die Darstellung geht über das hinaus, was in St. Georg auf der Reichenau vorgestellt wird. In St. Georg sehen wir den Weltenrichter in der Mandorla zwischen Johannes (?) und Maria, rechts und links von ihm die zwölf Apostel auf ihren Subsellien, in der Luft über ihnen vier schwebende Engel, unten die aus ihren Gräbern emporsteigenden armen Seelen. Alle weitere Entwickelung des Vorganges fehlt; die Kreuzigung zu Füfsen des Rex gloriae bildet den Abschluss. Hier dagegen haben wir in fünf horizontalen Abteilungen schon alle Aktionen, in denen sich nach der Auffassung der Zeit das ungeheuere Ereignis abspielt. Im obersten vier Posaunenengel, und unter ihnen die aus ihren Gräbern sich herauslösenden Menschenseelen; die Gräber sind wie ein breiter, kannelierter Sarkophag römischer Zeit dargestellt. Das zweite und dritte Kompartiment ist von dem Rex gloriae durchbrochen, der hier nicht wie in Reichenau auf der Iris, sondern auf einem mit reichem Teppich ausgelegten Throne sitzt, die Hände nach unten ausgebreitet um die Wundmale zu zeigen, die durchbohrten Füfse auf einem Suppedaneum. Der Sitz ist mit einem Kissen belegt, wie er auf den Darstellungen der Etimasia vorkommt.[3]) Das Haupt des Erlösers, umgeben von dem sogenannten gekreuzten griechischen Nimbus, trägt jene Züge, welche ich als den zweiten in der christlichen Kunst auftretenden bezeichnet habe; Christus erscheint im vollen Mannesalter, das Gesicht ist bärtig, aber noch immer voll Hoheit und Manneskraft, entfernt von der Greisenhaftigkeit des dritten, byzantinischen Typus.[4]) Die Bekleidung des Herrn besteht aus einem hellen Unter- und einem dunklen Obergewande. Zwei Engel mit Stab und Weltkugel halten die Mandorla, neben ihnen sieht man, im zweiten Horizontalfelde, je vier Engel in anbetender, bewundernder Stellung. Das dritte Feld wird von den zu je sechs rechts und links von dem Rex gloriae verteilten, auf einer Art Divan sitzenden Aposteln eingenommen; der Sitz ist mit einem Teppich von demselben Muster wie der Thron des Erlösers belegt; man findet ein sehr ähnliches als Abschluss der Subsellien, auf denen die Reichenauer Apostel sitzen. Im vierten Kompartiment stehen über dem Thürsturz drei Engel, welche den richterlichen Spruch auf ihren

[1]) Vergl. die Einleitung zur Benediktinerregel, c. 1: de generibus Monachorum.

[2]) Schnaase², IV, 200. Kraus, Wandgemälde von St. Georg, S. 19. Der Bericht bei Jessen, S. 11, ist insofern verworren, als er die Basilika am Monte Tifata für eine andere als die von S. Angelo hält. Am besten Springer: »Das jüngste Gericht« (Repert. f. Kunstwissenschaft, 1884, VII, 402 f.). Der Aufsatz ist nach dem Erscheinen meiner Publikation über die Reichenau geschrieben.

[3]) Dies Kissen begegnet uns auch auf dem Mosaik von S. Paolo f. l. m. bei dem Rex gloriae.

[4]) Vergl. meine Real-Encyklopädie des Christl. Altert. II, 24.

BASILIKA VON S. ANGELO IN FORMIS BEI CAPUA

DAS WELTGERICHT

Spruchbändern verkündigen: der mittlere hat: TEMPVS AMPLIVS NON ERIT, der zu seiner Rechten: VENITE BENEDICTI PATRIS MEI, der zur Linken: ITE MALEDICTI IN IGNEM ETERNUM. Rechts und links von diesen drei Engeln die ruhig dahinziehenden Züge der Beseligten und der Verdammten. Beide Kategorien zählen gekrönte Fürsten, Bischöfe, Mönche, Bürger, geringere Leute in ihren Reihen: für die Zeit hochinteressante Kostümbilder, die ein eingehenderes Studium verdienten. Die Thüre zerschneidet ein unterstes, fünftes Feld, in welchem der Künstler die Freuden des Paradieses und den Jammer der Stadt ewigen Schmerzes vorgeführt hat. In jenem sieht man Gott preisende Seelen in heiliger Versammlung, im Hintergrunde drei Bäume und eine riesige Lilie, die der altchristlichen Kunst entlehnte Andeutung der Früchte des ewigen Paradieses, welche emporschwebende Seelen pflücken. Diese blühenden, schönen Bäume sollen auch nach der Anweisung des Malerbuches vom Berge Athos die Darstellung des Paradieses schmücken. Die entgegengesetzte Seite birgt rechts in der Ecke die grünliche, sitzende Gestalt des Herrschers der Unterwelt, der, eine lange Kette am Halse, auf dem Schofse die zu erlesenster Höllenqual bestimmte Gestalt des Verräters des Herrn (sie ist mit der Beischrift IVDAS bezeichnet), eine andere zwischen den Beinen hält, während Teufel beschäftigt sind, die Seelen der Verdammten Lucifer als neue Beute zuzuführen.

Diese grofse, bedeutende Komposition kann von byzantinischen Einflüssen nicht gänzlich freigesprochen werden. Das dramatisch belebte Treiben in dem untersten Felde, weit mehr noch die Gesichtstypen der im weiten Felde geordneten Scharen verraten aber, wie man D. Caravita wird zugeben müssen, die sveltezza ed eleganza italiana.

So urteilt auch Springer in seinem Aufsatz über das jüngste Gericht: »das Wandgemälde in S. Angelo in Formis stammt aus der zweiten Hälfte des XI, das Mosaikbild auf der Westwand des Domes in Torcello aus dem XII Jahrhundert. Merkwürdig, das jüngere Werk ist offenbar unter dem unmittelbaren Einflusse der byzantinischen Kunst entstanden, das ältere erscheint nicht allein von jenem wesentlich verschieden, sondern zeigt auch deutliche Anklänge an die im Abendlande üblichen Schilderungen des jüngsten Gerichtes. Das Wandbild in S. Angelo entstammt der Schule von Monte-Cassino und ist, wie man aus der grofsen Zahl der Mönche unter den Seligen wie unter den Verdammten ersieht, auch innerlich aus mönchischen, im Kloster gepflegten Anschauungen hervorgegangen. Es ist gleichsam ad usum monachorum komponiert. Schon dadurch erscheint das Gemälde als ein vollständig gedachtes, nicht nach fremden Mustern kopiertes Bild.« »Wie in den Werken der Schule von Monte-Cassino überhaupt, bemerkt man in den Gewändern der Apostel einen engeren Anschluss an die altchristlichen Vorbilder, als dieses in den gleichzeitigen byzantinischen Gemälden der Fall ist. *Nur gezwungen und willkürlich kann man daher einen unmittelbaren, byzantinischen Einfluss in der Freske von S. Angelo behaupten.*«

HAUPTAPSIDE

Sehr ausführlich hat schon Schulz das Gemälde der Hauptapside beschrieben, welches dann Salazaro in farbiger Abbildung reproduziert hat. Auch hat bereits Ersterer darauf aufmerksam gemacht, wie die Umgrenzung der Apsis durch eine gemalte Säule und einen von ihr ausgehenden, in verschiedenen Farben schillernden Mäander ein gutes antikes Element aufweist. Auch in der Darstellung des heiligen Geistes an der Decke dieser Tribune glaubt Schulz eine Einwirkung der Antike zu

erkennen. Richtiger hätte er gesagt, es steht die Behandlung des Deckenabschlusses im vollkommenen Zusammenhang mit der römisch-altchristlichen Übung, wie sie, aus der Kunst des IV Jahrhunderts übernommen, sich in der Behandlung der Apsidalbilder ziemlich ungebrochen bis ins XII Jahrhundert in Italien erhalten hat. In der grofsen Nische der Apside thront der Erlöser zwischen den vier evangelistischen Zeichen, deren Beziehung durch die beigesetzten Inschriften IO(*annes*), MA(*rcus*), MAT(*thaeus*), LVC(*as*) angedeutet ist, während der unter dem Rex gloriae sich hinziehende und diese obere Scene abschliefsende Bandstreifen folgende Inschrift bietet, deren verstümmelten Anfang Herr Kanonikus Janelli aus einer Handschrift der Capuanischen Bibliothek zu ergänzen in der Lage ist:

bos, leo, mortalis, vol VCRISQ · PATENTIB · ALIS ·
QVATTVOR HI LEGVM PIA MVNDO IVSSA DEDERVNT ·
SVB IVGA QVEM XP̄I FIÐI TRAXERE MAGISTRI

Der Erlöser sitzt auf einem, mit einem Kissen belegten, mit reichem Teppich ausgelegten Thron, die Füfse auf eine Fufsbank aufgestellt. Auch hier trägt er denselben männlichen (unseren zweiten!) Typus wie auf dem Weltgericht, das Haar ist gescheitelt, der Bart spielt ins Blond-Rote. Er erhebt die Rechte zum Segnen (sogenannter griechischer Segen, mit übereinandergelegtem Daumen und Ringfinger), seine Linke hält das aufgeschlagene Buch, dessen beide Blattseiten die Inschrift zeigen: EGO SVM ALFA ET O || PRIM:(*us*) ET NOVISSIM · Der Nimbus ist strahlenförmig und von einem ornamentierten nicht ausladenden Kreuz durchbrochen, neben dem Haupte stehen die fast erloschenen Buchstaben IC CX. Das Feld unter dem Horizontalstreifen mit der grofsen Inschrift wird von fünf grofsen stehenden Heiligengestalten eingenommen. Die mittlere (bezeichnet · M̄ · · H̄ ·) ist wieder der Erzengel Michael, in derselben Weise charakterisiert durch den Stab und den Globus, ihm zur Rechten steht Gabriel (bezeichnet · G̅ · · B̅ ·), zur Linken Raphael (bezeichnet · R̅ · · F̅ ·), beide mit der Hasta und dem Krystallglobus in den Händen, alle drei in reichstem byzantinischen Hofkostüm. Breite mit Edelsteinen besetzte Bänder ziehen sich um den Hals, der untere Saum des Untergewandes ist wie der Saum des Mantels mit breiten kostbaren Aufsätzen geziert. Die Gesichtszüge sind jugendlich, aber streng, die Augen starr und grofs geöffnet, das Kolorit gelbbraun, auf den Wangen erscheinen die auf byzantinischen Bildern gewöhnlichen Farbenflecken. Die Farbe der Gewänder ist hell, ins Grüne spielend.

Die zwei zu den Seiten der drei Engel geordneten Figuren sind schlecht restauriert. Neben Raphael sehen wir in dem schwarzen Habit seines Ordens *St. Benedikt* mit dem Abtsstab in der Linken und dem aufgeschlagenen Buch der Regel in der Rechten; das Buch trägt (in später, etwa im XIII oder XIV Jahrhundert aufgesetzten Charakteren) die dem Prolog der Regula Scti. Benedicti entnommenen Worte: AuSCVLTA ¸O FILI PRECEPTA MAGISTRI ET INCLINA AVREM CORDIS. Auf der entgegengesetzten Seite steht ein kirchlicher Würdenträger mit dem Modell der Basilika in der Hand: offenbar der Abt *Desiderius,* der, als Lebender, einen quadratischen Nimbus erhielt und der nicht das Ordensgewand, sondern eine mit Edelsteinen besetzte, aus Goldbrokat gearbeitete Tunicella oder Dalmatica und darüber ein weites Pluviale trägt. Er ist ebenso wie St. Benedikt bartlos geschildert, die Karnation des Antlitzes ist lebhaft rot, auch hier fehlen die Farbenflecken nicht.

Das erwähnte Modell der Kirche ist nicht die einzige alte Abbildung, welche uns geblieben; eine andere ist in dem *Registrum Scti. Angeli ad formas* im Cassineser

BASILIKA VON S. ANGELO IN FORM[illegible] CAPUA

NÖRDLICHE HOCHWAND DES MITTEL[illegible]FES

Archiv enthalten. Beide zeigen die Bögen der Portikus romanisch, nicht zugespitzt, und den Glockenturm nicht links (im liturgischen Sinn), sondern rechts vom Eingang. Caravita will aus der Vergleichung der beiden Abbildungen ableiten, dass der Bau des Desiderius vorzüglich darin bestanden, dass er der Vorhalle zwei Bögen, dem Langhause zwei Seitenschiffe zugefügt und die Säulenstellung des Mittelschiffes errichtet habe. Ich muss bekennen, dass ich diesen Idealdarstellungen von Kirchengebäuden in Urkunden und Gemälden des Mittelalters geringen Wert beilege und Anstand nehme, irgend welche Schlussfolgerungen für die Baugeschichte eines Denkmals daraus zu ziehen.[1])

Die fünf, in der unteren Abteilung der Hauptapsis geordneten Heiligengestalten haben die langgezogenen, wenig belebten und starren Typen des Byzantinismus; dass namentlich die drei Engelfiguren engste Anlehnung an die Kunst Konstantinopels aufweisen, wird nicht zu bestreiten sein.

Ehe wir zu der Hauptsache, dem die Hochwände des Mittelschiffes schmückenden Bildercyklus übergehen, erledigen wir die in den übrigen Teilen der Kirche noch erhaltenen Fresken.

Die nördliche Nebenapside hat nur ein schlechtes Barockgemälde des XVII Jahrhunderts. Ein gleiches (Madonna mit zwei Heiligen) steht unmittelbar über dem Altar der südlichen Apsidiole, welche indessen in ihren oberen Partieen Reste alter Bemalung bewahrt hat. In der Halbkuppel, welche durch Risse bedroht ist, steht das *Brustbild der Madonna mit dem Kind* zwischen zwei Engeln; ein breites Band scheidet dieses Gemälde von dem darunter befindlichen Kompartiment, dessen Mitte durch ein rundbogiges Fenster eingenommen wird. Rechts und links von diesem Fenster sind *je drei (?) Heiligengestalten* (Kniestücke) gemalt, von denen die zur Rechten fast gänzlich erloschen sind; die zur Linken (immer im liturgisch-heraldischen Sinn), anscheinend alle drei weibliche Heiligen, tragen reichen Perlenschmuck im Haar, einfache Nimben, kostbar eingefasste Gewänder. Sie halten in der mit dem Saum des Oberkleides verhüllten Rechten irgend ein Geschenk, während die Linke das Symbol der Keuschheit, eine mächtige Lilie, trägt. Inschriften sind nicht zu bemerken. Auch diese Darstellungen der Nebenapsis lassen in der Gestrecktheit und Monotonie der Figuren, in der Behandlung der Karnation und des Kostüms den Einfluss der byzantinischen Kunst keineswegs verkennen; man wird kaum irre gehen, wenn man die Ausführung sämtlicher Apsidalbilder der nämlichen Hand zuschreibt.

NÖRDLICHES SEITENSCHIFF

Auch hier haben die Bilder sehr gelitten und sind zum Teil unkenntlich geworden. Die zwischen den kleinen rundbogigen Fenstern der Abseite angebrachten Fresken, welche alle sehr beschädigt sind, stehen nach ihrer stilistischen Behandlung zu denjenigen des Mittelschiffes. Von den neun hier dargestellten Scenen lässt sich erkennen: 1. *Traum eines Schlafenden (?);* 2. *Abraham opfert Isaak;* 3. ? ; 4. *Abraham und Sarah* empfangen den *Besuch der drei Gäste*, deren Einer als Christus geschildert ist; 5. *Jakobsleiter (?);* 6. *Noahs Opfer* und der Regenbogen;

[1]) Wenn Caravita S. 236 meint, die Spitzbögen der Vorhalle könnten ursprünglich sein, indem solche auch schon auf altchristlichen Sarkophagen wie demjenigen des Iunius Bassus (Garrucci Stor. V, Tav. 322 [2]) angetroffen würden, so übersieht der treffliche Cassineser Bibliothekar, dass die auf Sarkophagen vorkommenden, die Dachbildung nachahmenden Spitzgiebel gar nichts mit dem gotischen Spitzbogen in der Architektur zu thun haben.

7. *Noah und die Seinigen;* man sieht einen Zug von Pferden und die *Arche (?);* 8. ein Engel oben schwebend, darunter eine bärtige Gestalt, von der nur der Kopf übrig ist, mit Nimbus; Gott über den Wassern schwebend (?); 9. *Kain erschlägt Abel (?).* Caravita (S. 212) vermutet, es seien auf der entgegengesetzten Wand die sieben Schöpfungstage dargestellt gewesen, an welche sich dann die Scenen der entsprechenden Mittelschiffswand angeschlossen hätten.

Die den Nebenapsiden parallel laufenden Westwände weisen in einem oberen Felde je *zwei alttestamentliche Scenen* auf: links die *Austreibung der Stammeltern aus dem Paradiese* mit der Unterschrift:

QB; EDN IVR NEGATVR.
(quibus Eden iure negatur)

und *Abel und Kain* (die Inschriften ABEL • CAIN neben ihren Häuptern), wie sie Gott ihr Opfer darbringen, mit der Unterschrift:

CONSPICIT ECCE LAVDANS $\overline{\text{DS}}$ • IST$\overline{\text{O}}$; M'NERA DAMNAT
(conspicit ecce laudans deus istaque munera damnat)

Rechts sehen wir die *Erschlagung Abels durch Kain,* Kain flüchtig vor der von oben herabreichenden Hand Gottes, endlich *Noah,* dem sich die Hand Gottes ebenfalls zeigt und der den Auftrag zum Bau der Arche empfängt; neben seinem Kopfe steht • NOE • Die drei Scenen sind durch Bäume getrennt. Die unter ihnen fortlaufende Inschrift ist bis auf wenige Buchstaben zerstört.

Unter dem Bilde der Austreibung aus dem Paradiese und dem Opfer der beiden Brüder sind zwei Scenen geordnet, welche nicht ohne Weiteres zu bestimmen schienen. Man sieht links einen Engel mit dem Stab vor einem Manne, beide Figuren sind durch einen Baum geschieden. Rechts verhandelt anscheinend dieselbe Person mit dem Engel über ein Gefäfs mit Speisen. Man wird nicht irre gehen, wenn man hier die *Geschichte Gedeons* geschildert sieht und zwar die beiden Scenen Judic. 6, 12—13 und 19—21. In der ersteren erscheint der Engel dem Gedeon, — »apparuit ei angelus Domini et ait: Dominus tecum, virorum fortissime« — der ihm die Frage vorlegt: »obsecro, mi Domine, si Dominus nobiscum est, cur apprehenderunt nos haec omnio? ubi sunt mirabilia eius quae narraverunt patres nostri atque dixerunt: de Aegypto eduxit nos Dominus? nunc autem dereliquit nos Dominus et tradidit in manu Madian?« Die zweite Scene schildert das von dem Engel gewährte Zeichen: »ingressus est itaque Gedeon et coxit hoedum et de farinae medio azymos panes, carnesque ponens in canistro et iuscarnium mittens in ollam, tulit omnia sub quercu et obtulit ei. Cui dixit Angelus Domini: tolle carnes et azymos panes et pone supra petram illam, et ius desuper funde. Cumque fecisset ita extendit Angelus Domini summitatem virgae, quam tenebat in manu et tetigit carnes et panes azymi, ascenditque ignis de petra et carnes azymosque panes consumpsit etc.« Die Eiche steht auf dem ersten Bilde zwischen Gedeon und dem Engel, freilich wenig naturalistisch gebildet. Zwei Scenen aus der Geschichte des Gedeon werden auch in dem Malerbuche vom Berge Athos [1]) aufgezählt: die erstere deckt sich einigermafsen mit der unsrigen, wird aber anders behandelt, die zweite stellt Gedeon dar, wie er das Fell auspresst, und der Tau vom Himmel in die Schüssel träufelt. Eine Abhängigkeit von diesem Kanon kann also hier nicht festgestellt werden.

[1]) Didron, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übers. von G. Schäfer, Trier 1855, S. 126. Ich citiere das Malerbuch stets nach dieser deutschen Ausgabe.

Schwieriger und ungewisser ist die Erklärung des unter der Geschichte Kains und Noahs geordneten grofsen Bildes, welches einen zu Gericht sitzenden König mit Krone und Scepter zeigt: hinter ihm ein Diener, der das Schwert trägt, neben ihm ein älterer und ein jüngerer Mann, beide in vornehmer Hoftracht, mit reichbesäumten Unter- und Oberkleidern. In der Mitte der Darstellung sehen wir einen jungen vornehm gekleideten Mann auf das Rad gespannt, das über einem mit Blumen bewachsenen Hügel dahingerollt wird, zur Rechten (vom Beschauer gen.) erblickt man wieder ein grofses Rad, unter welchem ein Haufen gemarterter Toten oder Sterbenden. In der Ecke eine Anzahl von Staunen oder Schrecken ergriffener Zuschauer; über dem Rade steht ein mit reich verbrämtem Unterkleide bekleideter Heiliger in der Haltung des Orans. Sein Antlitz ist bartlos, mit einem weifsgeränderten Nimbus umgeben, wie dasjenige des auf dem Rad Liegenden; bei beiden fehlen die Farbenflecke auf den Wangen nicht. Caravita hat für diese von Schulz und Salazaro gar nicht erwähnte Darstellung keine Deutung. Ich vermute in ihr die *Marterung des hl. Georg von Kappadocien*, und zwar die in der Legenda aurea geschilderte Scene: »sequenti die iussit (rex) Georgium poni in rota« etc.[1]) Der zweite Heilige könnte der eben von ihm bekehrte und vor ihm zu Tod gebrachte Magus sein. Dabei bleibt freilich die in dem Martyrium des Heiligen nicht erwähnte Schar der übrigen Gemarterten (nur die Königin Alexandria wird noch vom König hingerichtet, und man könnte sie in der Frau *neben dem Rade* vermuten) unerklärt.

Schon Caravita fand unter den eben besprochenen Gemälden die Reste von *Medaillons,* welche allem Anscheine nach sich in beiden Abseiten fortsetzten und die *Serie der Cassineser Äbte von Benedikt bis auf Desiderius darstellten.* Eines derselben, nahe dem im südlichen Seitenschiffe aufgestellten Altare mit dem schlechten Ölbilde Benedikts und seiner Schüler, S. Placidus und S. Maurus, trägt die Bezeichnung IOHS *(Johannes)* ABBAS. Es ist der 35. Nachfolger des Stifters von Monte-Cassino, derselbe, welcher die Mönche von Teano in jenes Kloster S. Benedikts zu Capua überführte, von dem S. Angelo seiner Zeit abhing, ehe die Bischöfe von Capua es den Cassinesern entzogen. Auch dies Detail ist interessant. In den Zwickeln über den Arkaden des Mittelschiffes, in S. Georg auf der Reichenau, finden sich ähnliche Brustbilder in Medaillons eingeschlossen. Abgesehen von der Stelle, wo diese Medaillons angebracht sind, bietet Anordnung und Behandlung dieser Bildnisse in beiden Kirchen die gröfste Analogie. Auch an den Kapitellen des Schiffes in S. Angelo sieht man kleine Gestalten von Mönchen und Äbten in ihrer Kutte, dem Scapulare, mit ihren Büchern.

---

[1]) Sanct Georgs-Legende war auch auf der Reichenau wohlbekannt; man vergl. den von Mone, Hymn. lat. med. aev. III, 318, aus einer Reichenauer Handschrift publizierten Hymnus, wo auch unserer Scene Erwähnung geschieht:

te tyrannus super rotam
gladiosam statuit
quam divina virtus totam
mox rumpendo destruit.

(Schluss folgt.)

NOTIZ ÜBER ALBRECHT ALTDORFER

VON M. FRIEDLÄNDER

Vor Kurzem ist in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinets ein Stich Albrecht Altdorfers gekommen, der bisher nicht beschrieben worden ist. Das Blättchen — 47,5 × 40,5 mm in der Stichfläche — zeigt die folgende Darstellung: Auf einem Drachen sitzt eine Frau, in halber Seitenansicht nach links, gekleidet in ein

Prudentia.
Italienisches Niello.

Prudentia.
Stich von A. Altdorfer.

antikisierendes Gewand. Mit der Linken hält sie ein hohes Füllhorn, in der Rechten hebt sie einen runden Spiegel empor, in dem sie sich beschaut. Der Hintergrund ist ganz dunkel, mit dichten, annähernd rechtwinklig sich treffenden Kreuzlagen bedeckt. In der Mitte unten, in einem ausgesparten weifsen Quadrat das Monogramm Altdorfers. Bei der Aufzählung der neuen Erwerbungen (Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunsts. XII, S. XXXXIII) wurde die Gestalt dieses Stiches der »Stolz« genannt. Doch scheint die Prudentia dargestellt zu sein. Dies zu begründen, sind einige Worte nötig.

Die italienische Kunst des Quattrocento bezeichnet die Prudentia als eine der christlichen Tugenden sehr häufig durch das Attribut des Spiegels. Vergl. z. B. das bekannte Gemälde Pollaiuolo's (Uffizi 1306), das Relief in Rimini (Tempio Malatestiano, 1. Kap. rechts), den Kupferstich B. 52 (P. 35) aus dem sogenannten Tarokspiel Mantegna's u. a. In die deutsche Kunst des XVI Jahrhunderts geht diese allegorische Gestalt über. Vergl. z. B. den Kupferstich B. 130 von Hans Sebald Beham, B. 213 von Virgil Solis, den Holzschnitt Burgkmairs B. 54 u. a. In diesen und vielen anderen Darstellungen, deren Deutung häufig durch Beischrift gesichert ist, hält die

Prudentia in der einen Hand den Spiegel und meist in der anderen eine Schlange. Für die Schlange tritt zuweilen ein Drache ein — vergl. das genannte Blatt des sogenannten Tarokspiels —, einmal wird er am Boden neben der Tugend dargestellt — in dem Stich von Virgil Solis. Marcantons Stich B. 371 (Delaborde 156, S. 192, m. Abb.) zeigt die Prudentia mit dem Spiegel in der Rechten auf einem Fabeltier sitzend, das vorn Löwe, hinten Drache ist. — Allerdings erscheint in der nordischen Kunst des XVI Jahrhunderts der Spiegel auch in der Hand der Superbia; allein

Prudentia.
Stich von A. Altdorfer (P 99).

niemals — soweit ich sehe — ist bei dieser allegorischen Gestalt ein Drache. Als Tiere des Stolzes und der Eitelkeit erscheinen vielmehr das Pferd oder der Pfau. Danach ist wahrscheinlich, dass die Frauengestalt des Altdorferschen Stiches als Prudentia zu deuten ist. Zwar ist das Füllhorn ihr weder üblich noch besonders charakteristisch, doch war man mit der Hinzufügung dieses Attributes nicht sparsam und nicht bedenklich.

Von dem Stich findet sich ein zweiter, schönerer Abdruck, von dem es eine Heliographie giebt, in der Sammlung des Barons Edmond de Rothschild. Dem Stil nach gehört das Blatt in jene Gruppe von Altdorfers Arbeiten, die wohl mit einigem Recht in die zwanziger Jahre des XVI Jahrhunderts angesetzt worden sind (Friedländer, Altdorfer, S. 82); verwandt in der Zeichnung und der Stichtechnik ist es z. B. mit B. 1 und B. 43.

R. Stiassny hat die glückliche Beobachtung gemacht, dass mehrere Kupferstiche Altdorfers aus dieser späteren Gruppe nach italienischen Niellen kopiert sind. Er bezeichnete B. 28, 30, 31, 32, 35, 39 als abhängig von Niellen (Chron. f. verv. Kst., 1890, III, S. 35). Der Nachweis der Vorbilder ist in einer späteren Arbeit Stiassny's zu erwarten (vergl. ebenda IV, S. 70). Dass Altdorfers Stich P. 106 auf ein italienisches Niello zurückginge, war schon früher bekannt.

Auch der eben beschriebene Stich der Prudentia ist nach einem Niello kopiert. J. Springer hat das zuerst bemerkt und mich freundlichst darauf aufmerksam gemacht. Der Arbeit Altdorfers liegt zu Grunde das italienische Blättchen Dutuit 694 (Ib, S. 324), von dem sie eine fast gleich grofse, recht genaue, gegenseitige Kopie ist. Das Vorbild ist ferner beschrieben von Bartsch (3 XIII, S. 207 »Providence«), von Duchèsne (Essai, No. 208 »Marguérite«), von Passavant (657 I, S. 322 »Prévoyance« und 55 V, S. 215 »Prudence«) und im Auktionskatalog Wilson (No. 41 »Orgueil«). Dutuit nennt das Blatt: »la Prévoyance ou la Providence«. Dieses Niello ist bezeichnet mit dem bekannten, unten durchstrichenen »P« und wird danach Peregrini da Cesena zugeteilt. Es misst 54 × 41 mm (Platte), 47 × 38 mm (in der Stichfläche, abgesehen von der rahmenden Einfassungslinie und von der spitzbogigen Hebung in der Mitte oben). Ein Abdruck der Platte kam aus der Sammlung Durazzo (Auktionskatalog No. 2914) in das Berliner Kupferstichkabinet (Lichtdruck bei Wessely, D. Ornament u. d. Kunstindustrie, Bl. 39). Andere Abdrücke (nach Dutuit) im Britischen Museum, in der Wiener Hofbibliothek und in der Sammlung Buckingham (versteigert).

Altdorfer hat das Niello kopiert mit genauer Wiedergabe der Bewegungsmotive und kam im Gesamteffekt dem italienischen Blatte nahe. Im Einzelnen übersetzte er die Zeichnung in die eigene Formensprache, die in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts rundlich, weich und breit ist. Unser Blatt ist eine besonders charakteristische und reizvolle Arbeit dieses Stils. Da für stilverwandte und gleichzeitige Stiche des deutschen Meisters italienische Vorlagen bekannt sind, auch wohl schon angedeutet worden ist, welche Bedeutung für seine spätere Formenauffassung dieser Beziehung etwa zukommen möchte, so bietet die hier mitgeteilte Abhängigkeit kein neues Moment zum Verständnis der Altdorferschen Kunst, höchstens eine Bestätigung.

Ein zweiter Stich Altdorfers stellt die Prudentia dar (Pass. 99, als »Superbia«; Schm. 48). In dieser Komposition sind nun die Bewegungsmotive in der Hauptsache dieselben, wie in dem zuerst beschriebenen Stich und wie in dem Niello. Abweichend ist die Kleidung. Anstatt des antikisierenden Gewandes trägt die auf dem Drachen sitzende Frau hier das tief ausgeschnittene Modekostüm vom Anfang des XVI Jahrhunderts mit gepufften Ärmeln und als Kopfschmuck einen Blumenkranz, während in dem unbeschriebenen Stich, wie in dem Niello, ein schmales Band das Haar umfängt. Die Linke hält hier kein Füllhorn, sondern ist mit gespreizten Fingern an die Brust gelegt. Exemplare des sehr seltenen Blattes befinden sich in der Münchener Staatsbibliothek (Peuchels Sammelband) und in Cambridge. Von letzterem Abdruck existiert eine photographische Aufnahme, nach der unsere Hochätzung gemacht ist. Dieser Stich ist beträchtlich gröfser als der oben beschriebene, er misst 99 × 76 mm. Er ist bezeichnet und datiert: 1506, also aus dem ersten Jahre, aus dem Arbeiten Altdorfers überhaupt bekannt sind, demnach ganz beträchtlich früher entstanden als das zuerst besprochene Blatt. Nicht ganz leicht, am Ende aber wohl mit »ja« zu beantworten ist die Frage, ob Altdorfer schon für diese Arbeit das italienische Vorbild benutzte. Die Übereinstimmung der Hauptmotive, das Verhältnis

der Länge zur Breite des Stiches — Länge und Breite sind annähernd doppelt so grofs wie bei dem Niello — auch der dunkle, durch enge Kreuzschraffierung hergestellte Grund machen die Beziehung mindestens sehr wahrscheinlich. Die Änderungen, die Altdorfer 1506 dem italienischen Vorbild gegenüber anbrachte, lassen sich wohl verstehen. Die Übersetzung des Kostüms entspricht dem Geschmack jener Frühzeit, die der »antikischen« Art noch geringes Verständnis entgegenbrachte.

Wir dürfen wohl den eigentümlichen Umstand verzeichnen, dass Altdorfer im Jahre 1506 eine italienische Darstellung mit beträchtlichen Änderungen nachbildete und später, nach 1520, da der eigene Geschmack und die Wünsche des deutschen Publikums der italienischen Formenwelt weit näher standen, eine viel getreuere Kopie desselben Vorbildes gab Das italienische Blatt befand sich wahrscheinlich dauernd in seinem Besitz. Die beiden Stiche Altdorfers, die denselben Gegenstand nach demselben Vorbilde darstellen, bieten eine einzig glückliche Gelegenheit, den frühen und den reifen Stil des Meisters vergleichend kennen zu lernen.

Übrigens hat auch ein anderer deutscher Künstler dieses Niello gekannt und benutzt. In dem Besançoner Gebetbuch (Wiener Publikation von 1885, Taf. XV) ist die Prudentia des italienischen Blattes gleichseitig und in allem Wesentlichen genau nachgezeichnet. Der Monogrammist M A, der auch sonst viel Hinneigung zur italienischen Formenwelt zeigt, ist im Jahre 1515 dem Vorbilde glücklicher und treuer, zumal in den Proportionen gefolgt, als Altdorfer selbst in der späteren Nachbildung.

Die interessante Thatsache, dass Altdorfer schon in den ersten Jahren seiner Thätigkeit italienische Niellen vor Augen hatte, lässt sich auch sonst noch, z. B. an dem Stich B. 62 (Schm. 73) erkennen. Dieses kleine (30 × 24 mm), von 1507 datierte Blatt, stellt in überaus feinen Strichen einen Porträtkopf dar, der sich hell von ganz dunkel schraffiertem Grunde abhebt. Diese Arbeit kommt in der Wirkung einem Niello sehr nahe. Noch eindringlicher regt Altdorfers Zeichnung von 1506 (Berlin, Kupferstichkabinet, abgeb. Friedländer a. a. O., Taf. 1) die Frage an, ob nicht auch hier vielleicht ein italienisches Vorbild (Niello?, Plakette?) frei benutzt sei. Der Gegenstand, die fremdartige Gröfse der Bewegungen, die Behandlung des Grundes, die oben links sichtbare Guirlande u. a. scheinen darauf hinzuweisen.

Altdorfer verschmähte in der Frühzeit das Nachbilden fremder Schöpfungen nicht. Kürzlich ist das auch vor einem anderen seiner Stiche erkannt worden. Das Blatt B. 16 — stehende Madonna, datiert 1509 —, das äufserst selten ist und mir unbekannt war, kam in der 44. Auktion, im März 1892, bei H. G. Gutekunst zur Versteigerung (Katal. No. 50, Abb.) und wurde für das Berliner Kupferstichkabinet erworben. M. Lehrs sah zuerst und war so freundlich, mich darauf aufmerksam zu machen, dass dieser Arbeit Altdorfers der Stich Dürers B. 31 von 1508 zu Grunde liegt. Zweifellos scheint mir dies der Fall zu sein. Diese Nachbildung Altdorfers steht in ähnlichem Verhältnis zu ihrem Vorbilde, wie die gröfsere »Prudentia« von 1506 zu dem Niello. Der Regensburger Meister hat auch hier starke, eigenwillige und meist unglückliche Abänderungen vorgenommen am Kostüm, an der Haartracht. Die Haltung des Christkindes ist verändert. Die Gestalt der Madonna ist in der Nachbildung gar zu breit und plump geworden. Die Kopie ist gleichseitig. Altdorfers Stich ist genau so breit wie der Dürers (74 mm) und 8 mm höher als das Vorbild, das 115 mm in der Höhe misst. Im Einzelnen ist die Zeichnung und die technische Ausführung unabhängig von Dürer und zeigt die ungeschulte, fahrige Art, die allen Blättern aus Altdorfers Frühzeit eigen ist.

Das künstlerische Vermögen des Regensburger Meisters, seine Selbständigkeit zwischen 1506 und 1510 erscheint danach um einen Grad fragwürdiger als bisher. Um so weniger ist glaubhaft, dass er seine Schulung vor 1505, ehe er sich in Regensburg niederliefs, in einer Nürnberger Werkstätte oder gar bei Albrecht Dürer empfangen habe, dessen Stich von 1508 er im Jahre 1509 mit auffallend geringem Verständnis der Form und der Technik kopierte. Als Stecher zum mindesten tritt Altdorfer mit allen Zeichen des Autodidakten auf. Beim Nachbilden fremder Kunstwerke in der Frühzeit geht er auf die wesentlichen Motive, auf das Gegenständliche, auf die Haltung der Figuren aus, und wenig von der Zeichnung, von der Technik und den feineren Eigenschaften des Urbildes fliefst in seine Nachbildungen über. Der Nachweis solcher Abhängigkeit mag die Unsicherheit des jungen Künstlers erweisen; bedeutsame Anhaltspunkte für die Entwickelungsgeschichte seiner Kunst ergeben sich daraus kaum.

DIE AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER FRIEDRICHS DES GROSSEN

II

ERZEUGNISSE DER SILBERSCHMIEDEKUNST

VON FR. SARRE

Bei der bedeutenden Rolle, welche das Handwerk der Gold- und Silberschmiede in der Entwickelungsgeschichte der Kunst gespielt hat, kann man es nicht genug bedauern, dass verhältnismäfsig wenig Edelmetallgeräte aus den verschiedenen Kunstepochen auf die Nachwelt gekommen sind. Sie waren in Zeiten der Not in Folge ihres kostbaren Materials besonders der Vernichtung ausgesetzt, ebenso wie das Aufkommen eines neuen Geschmackes meist den Untergang der nunmehr veralteten Formen, der Repräsentanten eines überwundenen Ungeschmackes veranlasste. Aus den eingeschmolzenen alten entstanden neue, zeitgemäfsere Gebilde, um ihrerseits auch wieder der Vernichtung anheimzufallen. Wenig Silbergerät hat sich aus dem Mittelalter, nicht viel mehr aus den folgenden Jahrhunderten erhalten, so dass man z. B. für die Kenntnis der grofsen französischen Dekorationsstücke aus der Zeit Ludwigs XIV fast ausschliefslich auf gleichzeitige Abbildungen angewiesen ist. Auch von den Erzeugnissen des XVIII Jahrhunderts hat das Revolutionszeitalter so geringe Reste übrig gelassen, dass gutes Rokokosilber in den öffentlichen und Privatsammlungen zu den gröfsten Seltenheiten gehört und auf dem Kunstmarkte sehr geschätzt und gesucht ist. Die Meisterwerke der Germains, eines Roëttiers, Meissonier oder Lempereur sind fast nur aus ihren eigenhändigen Entwürfen bekannt. Original-

arbeiten dieser Künstler sind äufserst selten.[1]) Die Berliner Ausstellung, die sich als Ziel gesetzt hatte, Kunsterzeugnisse der Rokokoperiode aus allen Gebieten vorzuführen, konnte derartige Schätze der Silberschmiedekunst natürlich nicht aufweisen, wie die grofsen Silberausstellungen der letzten Zeit, vor Allem die Petersburger vom Jahre 1885. Trotzdem gab sie eine einigermafsen umfassende Übersicht über das Silbergerät des XVIII Jahrhunderts, vor Allem deutschen und englischen Ursprungs, und brachte deutsche, speziell Berliner Arbeiten, zum Vorschein, die dies Kunsthandwerk hier in einer bisher nicht bekannten Vollendung zeigten.

Wie auf allen anderen künstlerischen Gebieten, war auch bei der Goldschmiedekunst des vorigen Jahrhunderts der Pariser Geschmack nicht nur innerhalb der Grenzen Frankreichs mafsgebend. Deutschland macht alle Veränderungen desselben mit, nur mit dem Unterschiede, dass eine zeitliche Übereinstimmung in der Anwendung der verschiedenen Stilarten nicht stattfindet; denn während man dort schon seit einem Jahrzehnt den Stil der Régence im Allgemeinen überwunden hat, zeigen deutsche Goldschmiede-Arbeiten noch in den dreifsiger Jahren des Jahrhunderts jene zierliche Dekoration in der Art der Grottesken Berains mit ihrem verschlungenen und trotzdem symmetrisch gruppierten Bandornament. Ein zur Ausstellung gebrachtes silbervergoldetes Service aus dem Besitz des Herzogs zu Sagan ist in diesem Geschmack gehalten und legt wegen der geringen Gröfse der einzelnen Stücke die Vermutung nahe, dass es als Reiseservice gebraucht wurde. Es besteht aus einer runden Schüssel mit Deckel und Teller (französisch écuelle) und aus zwei ovalen Tabletts mit Eierbechern und anderen kleinen Geräten, welche sämtlich den Augsburger Jahresstempel von 1735/36[2]) tragen. Augsburg nahm in der ersten Hälfte des XVIII Jahrhunderts den ersten Platz unter den deutschen Goldschmiedestädten ein und hatte Nürnberg überflügelt. Nicht mehr, wie es noch im XVII Jahrhundert allgemein üblich gewesen war, übernahmen die einzelnen Goldschmiede dort selbst die Aufträge, jetzt erhielten grofse Silberhandlungen, wie die von Gullmann, Penz oder Raumer die gröfseren Bestellungen und liefsen dieselben durch verschiedene Goldschmiede ausführen, die wiederum, wie es auch in Frankreich üblich war, nach den Vorlagen von Ornamentstechern, eines Abraham Drentwet u. a. arbeiteten. Auch auf dem erwähnten Reiseservice finden sich zwei verschiedene Marken, die des Johannes Engelbrecht[3]) und die des Elias Adam.[4]) Johannes Engelbrecht, der »sich in Bearbeitung von grofsen und kleinen Servicen von Gold und Silber hervorthat«[5]) und für die Höfe von Berlin und Kopenhagen thätig war, ist nach der Stempelung auch der Verfertiger einer vollständig gleich dekorierten, silbervergoldeten Gusskanne und einer dazugehörigen Schüssel,[6]) welche zu dem 36 Stück umfassenden Reise-

[1]) Im Winterpalais in St. Petersburg »Le service de Paris« von François Thomas Germain; andere Arbeiten der Germains dort beim Grofsfürsten Alexis und dem Fürsten Orloff. In Paris in den Sammlungen J. Pichon (Katalog, Paris 1878) und P. Eudel (Katalog, Paris 1884). In Lissabon in königlichem Besitz.

[2]) Rosenberg. Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890. No. 75 und 76. Abbildungen der Stempel.

[3]) Rosenberg a. a. O., No. 354. Abbildung des Stempels.

[4]) Rosenberg a. a. O., No. 351 und 352. Abbildung des Stempels.

[5]) v. Stetten. Kunstgewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg. 1799, S. 479.

[6]) Photographien No. XII und XIII der Ausstellung zu Schwäbisch Gmünd (1878) im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

service des Herzogs Karl Eugen von Württemberg gehören. Hier wie dort das gleiche Bandornament im Régencestil und aufgesetzte kleine gegossene Medaillons, welche Landschaften mit Putten, Allegorien der Erdteile, darstellen. Man möchte glauben, dass die im Besitz des Herzogs zu Sagan befindlichen Stücke ursprünglich auch für das württembergische Service angefertigt worden sind.

Noch dem XVII oder spätestens dem Beginn des XVIII Jahrhunderts gehörte eine silberne Uhr aus dem Besitz des Grafen G. v. Seckendorff an, welche nach der Mode der Zeit als Wand-(Cartel-)Uhr charakterisiert, und deren Deckplatte mit getriebenen barocken Blatt-Ornamenten und Jagdtrophäen verziert ist. Nach dem Augsburger Stadtstempel[1]) und dem Meisterzeichen G L G scheint die Uhr eine Arbeit des »als ausgezeichneten Künstlers«[2]) bekannten Georg Lorenz Gaap (1669—1745) zu sein, welcher um 1700 für den Dresdener Hof thätig war und auch »die meisten Pferde an den Wandleuchtern des Berliner Silberschatzes«[3]) arbeitete.

»Dem Silberschmiede«, sagt Anton Springer[4]), »danke der Style rocailleux den Ursprung, und seine Bedeutung für die Erkenntnis der Rokokokunst dürfe nicht unterschätzt werden.« Mehr als das Porzellan, was vielfach als die eigentliche Formensprache dieses Stiles betrachtet wird, und dem man wohl gar die Entwickelung desselben zugeschrieben hat, entspricht dies Metall dem Wesen des Rokoko. Die blatt- und muschelartigen Gestaltungen kann der Handwerker hier leicht aus der gebogenen Fläche herausarbeiten, sie passen sich derselben gleichsam an, während bei dem Porzellan das Material in ungebranntem Zustande ein zu gewagtes Spiel der Formen von selbst verbietet, und erst Bemalung und Vergoldung die charakteristische Schärfe hervorzubringen vermögen. Die historische Bedeutung der Metallarbeit für die Rokokokunst würde im Vergleich zum Porzellan anerkannter sein, wenn sich eben mehr Schöpfungen der Silberschmiede erhalten hätten. Die von Frankreich ausgehende Verbreitung des Rokokostiles beginnt in Deutschland erst ungefähr seit dem Jahre 1735, ist jedoch nach dem Verlauf von zwanzig Jahren so allgemein, dass Winckelmann im Jahre 1754 von »dem allerliebsten Muschelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath gemacht wird« sprechen kann. Jedoch entstanden aus Misverständnis der eigentlichen Rokokoformen gerade in Deutschland oft die krausesten und überladensten Gebilde dieses Stiles. Im XVII Jahrhundert und noch im Beginn des folgenden hatten die Goldschmiede vornehmlich Trinkgeräte angefertigt, jetzt besteht alles Tafel- und Essgeschirr, wenigstens der begüterten Schichten des Volkes, aus Silber, wenn auch der künstlerische Wert der gröfstenteils von Augsburg, wie schon erwähnt, ausgeführten Geräte ein sehr verschiedener war. Durchschnittsleistungen der kleinen Werkstätten finden sich neben künstlerisch und technisch hervorragenden Arbeiten. Bei einer weifssilbernen Bouillon-Terrine (Besitzer Graf von der Groeben) beschränkt sich die Dekoration auf geringe, in Treibarbeit ausgeführte Verzierungen des Deckels. Das Stück gehört der Form nach wohl auch zu einem Reiseservice und stammt aus der Werkstatt des Christianus Drentwet aus den Jahren 1757—1759.[5]) Eine andere silbervergoldete Terrine[6]) (Besitzer Fürst v. Radolin, vergl. Tafel mittlere Reihe),

[1]) Rosenberg a. a. O., No. 70. Abbildung des Stempels.

[2]) Vergl. v. Stetten a. a. O., S. 474. Georg Lorenz Gaap ist bei Rosenberg a. a. O. nicht erwähnt.

[3]) Vergl. Dr. v. Schauss, Katalog der Kgl. Schatzkammer, München 1879, S. 330.

[4]) Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, II, S. 230 und 239.

[5]) Rosenberg a. a. O., No. 96 und 348. Abbildungen der Stempel.

[6]) Rosenberg a. a. O., No. 89 und 367. Abbildungen der Stempel. Dasselbe Modell

bei der in den Rokoko-Ornamenten ein feineres Verständnis zu Tage tritt, ist gleichfalls von einem Mitgliede der bekannten Goldschmiede-Familie, von Emanuel Drentwet [1]), schon zehn Jahre früher (1747—1749) hergestellt worden. Ein dritter Drentwet, Johann Christoph, war in der Ausstellung durch eine kleine silbervergoldete Theekanne (Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim, vergl. Tafel obere Reihe) aus den Jahren 1749—1751 [2]) vertreten. Dies zierliche Stück mit dem fein getriebenen Muschelwerk auf Bauch und Deckel und dem schön geschnitzten Akanthusblatt an dem kräftig geschwungenen Henkel ist eine bemerkenswerte Arbeit und lässt kaum vermuten, dass ein grofser silberner Samowar (Besitzer Prinz Salm-Horstmar) von einfacher und schmuckloser Form aus derselben Werkstatt herrührt.

Von kirchlichen Geräten sah man in der Ausstellung drei silbervergoldete Kelche, gleichfalls deutschen Ursprungs. Obgleich der Rokokostil mit seiner lustigen, sich an keine festen Regeln und Grenzen bildenden Ornamentik seiner Natur nach für Geräte, welche nicht profanen Zwecken dienen sollen, wenig geeignet erscheinen mag, hat er gerade auf diesem Gebiete die üppigsten Blüten gezeitigt, wie solche aus den Entwürfen der Germains für Monstranzen, Kreuze und Kelche [3]) bekannt sind. Bei letzteren bleibt der gröfsere Teil der Cuppa meist glatt, während Fufs, Schaft und Kelchansatz mit reichem Ornament bedeckt sind. Dies ist auch die Dekorationsart der ausgestellten Kelche, von denen zwei süddeutscher Herkunft (Besitzer die Herren Höhne und Pergamenter, vergl. Tafel oben rechts) zu sein scheinen, während ein dritter (Besitzer Graf G. v. Seckendorff, vergl. Tafel oben links) von einem unbekannten, sich P K bezeichnenden Hamburger Goldschmiede herrührt. Auf dem Mantel der Cuppa sind hier ebenso wie auf dem breit ausladenden Fufse ovale Medaillons, umgeben von Rokoko-Ornamenten, angebracht, und der dreikantige Schaft wird durch hervorstehende Engelsköpfe — ein wirkungsvolles und oft an dieser Stelle angewandtes Motiv — belebt.

Die Goldschmiedekunst der nordischen Länder hat wohl von Deutschland aus die meiste Anregung empfangen und weist deshalb, besonders im XVIII Jahrhundert, nur geringe Eigenart auf. Ein kleiner dänischer Silberbecher (Besitzer Prinz Salm-Horstmar) mit Münzen aus der Zeit der Könige Friedrich III und Friedrich IV ist aus dem Grunde vielleicht von Interesse, weil an ihm die genaue, in Dänemark schon seit 1490 übliche Stempelung deutlich zu Tage tritt. Neben dem Stadtstempel von Kopenhagen mit der Jahreszahl 1714 befindet sich die Marke des Conrad Ludolf, welcher von 1679—1729 das Amt eines Münzwardeins bekleidete, und ferner die des unbekannten Goldschmiedes (D. B.) mit der Jahreszahl 1708, die wahrscheinlich den Eintritt desselben in die Zunft angeben soll. Ein besonderer Monatsstempel [4]) ist noch beigefügt. Ein dänischer Kunstschriftsteller [5]) macht auf eine in seiner Heimat übliche Sitte aufmerksam, wonach der Bräutigam der Braut ein silbernes Riechflacon zum

---

ist auch von einem anderen Augsburger Goldschmied, Stempel J. C. S., benutzt worden. Vergl. die Photographien der Silber-Ausstellung in Stockholm, 1887, im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

[1]) Rosenberg a. a. O., No. 90 und 359. Abbildungen der Stempel.

[2]) Ebenda, No. 100 und 359.

[3]) Pierre Germain: Les Élements d'orfèvrerie. Paris 1748.

[4]) Abgebildet bei Rosenberg a. a. O., No. 1769, 1779 und 1789. Letzter Stempel giebt die Zeit vom 18. Februar bis zum 20. März an. Vergl. Sick, Notice sur les ouvrages en or et en argent dans le Nord. Kopenhagen 1884.

[5]) Vergl. Sick a. a. O.

Geschenk macht. Er giebt von diesen »Hovedvands-Oeg« (deutsch Riechei) mehrere Abbildungen nach Originalen des XVIII Jahrhunderts. Ein solches in Rokokoformen ansprechend ornamentiertes kleines Flacon aus dem Besitz von Frau Phaland trug neben dem Kopenhagener Stadtstempel eine Künstlermarke mit den verschlungenen Buchstaben J. H. und der Jahreszahl 1762. Aus der kleinen dänischen Stadt Horsens [1]) rührte ferner eine im Innern vergoldete, ovale Zuckerdose (Besitzer Herr v. Grävenitz) mit getriebenem und ornamentiertem Deckel her; während nach dem Stempel [2]) wohl auf schwedische Herkunft eine silberne Schale (Besitzer Frau Jähns) zurückzuführen war, welche nach dem künstlerischen Wert der Dekoration nicht die Goldschmiede-Erzeugnisse des Landes erreicht, welche die Stockholmer Ausstellung [3]) im Jahre 1885 aufweisen konnte.

Unter den russischen Arbeiten erregte besonderes Interesse ein im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich befindliches silbernes Räuchergefäfs (vergl. Tafel mittlere Reihe) in Folge seiner originellen Form, bei welcher die Lust des Handwerks an allerlei Scherz und Symbolik zu Tage tritt. Krauses Muschelwerk und Blumen-Ornament zeigt sich sowohl auf den drei hohen Füfsen, zwischen denen die Lampe angebracht ist, wie auf der Oberfläche der darüber befindlichen kürbisartigen Flasche, aus deren Deckel ein Rosenstrauch emporwächst. Das Gefäfs ist eine Arbeit des Riga'er Goldschmiedes Johann Christoph Barrowsky,[4]) welcher im Juni 1771 Meister wurde, und von dem mehrere Arbeiten bekannt sind. Es trägt die Inschrift »Heinrich Strauch, Gerdruta (!) Margaretha Strauch A. 1772 d. 18. 8.« Da am 18. August 1772 das Stadthaupt Heinrich Strauch sich vermählte, und Gertrud der Vorname seiner Mutter ist,[5]) werden wir nicht irren in der Annahme, dass letztere dies Räuchergefäfs ihrem Sohne am Hochzeitstage zum Geschenk gemacht hat, und dass der emporwachsende Rosenstrauch auf den Familiennamen »Strauch« Bezug nimmt. Russischer Herkunft sind ferner mehrere silberne Tafelgeräte aus dem Besitze des Grafen Peter Schuwaloff. Die mit dem Moskauer Stempel und der Jahreszahl 1783 [6]) versehenen vier Terrinen (vergl. Tafel mittlere Reihe) sind im Stil Louis' XVI gearbeitet. An der ovalen, glatt behandelten Schale und dem Deckel beschränkt sich die Dekoration auf Lorbeerguirlanden, an denen Kränze hängen, während der Fufs ziemlich reich mit antikisierenden Borten und Eierstab geschmückt ist. Einer etwas späteren Zeit gehört ein Samowar (vergl. Tafel obere Reihe) in Vasenform [7]) an, der ähnlich dekoriert ist. Eine strenge und dabei reichere Anwendung des Louis' XVI Stiles, verbunden mit geschmackvoller Form und feiner Ausführung, zeigen zwei Leuchter,[8]) (vergl. Tafel mittlere Reihe) deren Herkunft leider bei dem Fehlen jedes Stempels dunkel bleibt. Russland scheint hier vielleicht gar nicht in Frage kommen zu dürfen, da schon

[1]) Der Stadtstempel: ein nach links gewandtes Pferd unter einem Baume. Die Künstlermarke zeigt die Buchstaben H. L. H. Abgebildet bei Sick a. a. O., S. 39, No. 56.

[2]) Die Stempel zeigen: 1. drei Kronen, 2. einen nach rechts gewandten Ziegenbock-Kopf, 3. die Buchstaben C. B. M.

[3]) Photographien derselben im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

[4]) Rosenberg a. a. O., No. 2443. Abbildung des Stempels.

[5]) Gütige Mitteilung des Herrn Dr. Arend Buchholtz.

[6]) Stempel: 1. Stadtstempel von Moskau vergl. Rosenberg a. a. O., No. 2395, 2. C. B. und darüber 1783, 3. S. G., 4. A. Θ. II. im Dreipass.

[7]) Stempel: 1. A. R., 2. die Zahl 1798 unter einem gezackten Blatt.

[8]) Sie befanden sich auch auf der Petersburger Ausstellung 1885. Abgebildet im Catalogue de l'Exposition etc. Petersburg, Planche 36.

seit dem Jahre 1700 von Peter dem Grofsen und 1733 erneut eine genaue Stempelung der Goldschmiede-Arbeiten vorgeschrieben war.

Nach den nordischen Silbersachen möge eine Arbeit aus dem Süden Europas Erwähnung finden, ein Wärmgefäfs mit durchbrochenem Deckel, zur Aufnahme von Kohlen bestimmt (Besitzer Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich, vergl. Tafel mittlere Reihe). Noch vielfach barocke Elemente, wie die kräftigen, die Ecken markierenden Voluten, verbinden sich mit etwas überladenen Dekorationsformen und verraten die italienische Herkunft des technisch vorzüglich gearbeiteten Gefäfses. Es stammt aus Neapel vom Jahre 1742 [1]).

In England hat sich in Folge der isolierten, von den Kriegsstürmen des Kontinents unberührten Lage und bei dem altfundierten Reichtum der Aristokratie und des Bürgerstandes verhältnismäfsig viel altes Silbergerät erhalten. Einige hervorragende Stücke englischen Ursprungs liefsen auf der Ausstellung den Mangel, dass die Heimat des Rokokostiles gar nicht vertreten war, im Hinblick darauf vergessen, dass sich die Formgebung jenseits des Kanals im XVIII Jahrhundert mehr noch wie in anderen Ländern in Abhängigkeit von Frankreich befand. Zu dieser Erscheinung trägt wohl auch der Umstand bei, dass viele französische Goldschmiede, wie der berühmte Paul Lamerie, in Folge der häufigen Luxus-Edikte und der allgemeinen Finanznot [2]) in der Heimat, nach England auswanderten, wo sie lohnenderen Verdienst für ihre Kunstfertigkeit fanden. So tragen zwei in Silber getriebene kleine Theebüchsen (Besitzer Graf G. v. Seckendorff, vergl. Tafel untere Reihe) die Marke des Pierre Gillois und den Londoner Jahresbuchstaben von 1766/67.[3]) Diese beiden Gegenstände gehörten zu den besten der Ausstellung; sie bringen in leichten Rosenzweigen und mafsvoll verteiltem Ornament den Rokokostil in seiner schönsten Vollendung zum Ausdruck. Cripps will einen Unterschied des englischen vom französischen Rokoko-Silber darin sehen, dass das Muschel-, Blumen- und Rankenwerk dort nie die Grundform eines Gerätes beeinflusst, was man freilich von manchen französischen Übertreibungen nicht behaupten kann. Bei einer silbernen Terrine (Besitzer Herzog zu Sagan, vergl. Tafel obere Reihe links), einer Londoner Arbeit des Jahres 1756/57, tritt die Verzierung gegenüber der glatt behandelten Oberfläche zurück und beschränkt sich auf die reich ornamentierten Füfse und auf den als naturalistischen Mispelzweig charakterisierten Griff des Deckels. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts hatte sich in Frankreich, vom Hofe ausgehend, der Umschwung der künstlerischen Ansichten vollzogen, der im Laufe von einigen Jahren allgemeine Geltung bekam. In diesem antikisierenden Geschmack ist eine andere Terrine (vergl. Tafel obere Reihe rechts) aus dem Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich gehalten, welche aus der Werkstatt der Londoner Goldschmiedefirma Francis Butty and Nicholas Dumée aus dem Jahre 1769 herrührt. Während die Form noch den hergebrachten ovalen Typus bewahrt hat und nur in den steiferen und höheren Füfsen eine Abweichung zeigt, haben antike Motive das

---

[1]) Stempel: 1. Beschauzeichen von Neapel mit 1742 wie Rosenberg a. a. O., No. 2083, 2. F. M., 3. N. S. C.

[2]) In dem Jahre 1709, ferner 1759 und 1789 liefs der Hof und Adel Frankreichs sein Silbergerät einschmelzen.

[3]) Die Marken der englischen Silbergeräte sind nach Chaffers: Hall-marks on plate und Gilda aurifabrorum, London 1883, ferner nach Cripps: Old English plate, London 1878, bestimmt.

Schnörkelwerk vollständig verdrängt. Der grofse auf Akanthusblättern ruhende Pinien-Apfel bildet als Deckelknopf einen wirkungsvollen Abschluss dieses imponierenden Stückes, das von den Entwürfen der Germains oder des J. J. Roëttiers beeinflusst zu sein scheint, unter denen sich ähnliche und fast gleiche Vorbilder für Terrinen[1]) befinden.

Unter den englischen Silberarbeiten ist ferner eine zierliche und mit getriebenen Rokoko-Ornamenten verzierte Streuzuckerbüchse aus dem Jahre 1755 (Besitzer Herr Dr. R. Dohme, vergl. Tafel untere Reihe), und eine auf einem Teller ruhende, silbervergoldete Lichtputzscheere (Besitzer Graf G. v. Seckendorff) zu erwähnen. Ein Ständer, zur Aufnahme von zwei Kristallflaschen bestimmt, aus demselben Besitze herrührend (vergl. Tafel mittlere Reihe), ist eine fein ausgeführte Arbeit des Londoner Goldschmieds Rd. Gosling aus dem Jahre 1763. Der Gründer dieser berühmten Goldschmiede- und Bankierfirma in der Fleet-Street, William Gosling, erhielt im Jahre 1684 als Sherif die Ritterwürde. Er durfte seitdem dem Namenszuge auf seiner Stempelmarke eine Krone hinzufügen. Ein rundes, silbervergoldetes Tablett (aus dem Besitze des Grafen G. Henckel von Donnersmark) ist in den Jahren 1774/75 in London gearbeitet und spiegelt in der Dekoration des Randes mit seinen Guirlanden und ovalen Medaillons den etwas nüchternen Stil der Zeit wieder. Das Imposanteste der ausgestellten Silbergeräte endlich war ein grofser, vergoldeter Tafelaufsatz (Besitzer Fürst v. Radolin). Der Aufbau, welcher nach englischer Sitte auf einem mit einer Spiegelplatte versehenem Tablett ruht, trägt eine Reihe von Körbchen zur Aufnahme von Obst oder Konfekt bestimmt, und Armleuchter, zwischen welchen Nischen mit kleinen Putten angebracht sind. Die Spitze nimmt ein gröfserer, durchbrochener und mit Blumen verzierter Korb ein, welcher neben der Silbermarke von Dublin, einer Harfe, den Jahresstempel von 1778/79 aufweist und das älteste Stück des Tafelaufsatzes ist. Im Stil desselben ist das Ganze sehr geschickt in neuerer Zeit zusammengesetzt worden und giebt einen annähernden Begriff von den im vorigen Jahrhundert so beliebten Surtouts de table, deren sich leider nur wenige erhalten haben.

Auf einer Ausstellung, die aus Berliner Privatbesitz zusammengebracht ist, beanspruchen die in Berlin selbst hergestellten Kunsterzeugnisse besondere Beachtung. Als Goldschmiedestadt ist Berlin wenig in der Kunstgeschichte bekannt. Nicolai, auf dessen »Nachrichten« wir ja neben dem älteren Buche von Küster (1737) und dem späteren von König (1796) fast ausschliefslich bei kunstgeschichtlichen Betrachtungen der Stadt angewiesen sind, erzählt uns freilich, dass schon im XVI Jahrhundert hier das Handwerk der Gold- und Silberschmiede in hoher Blüte gestanden, und dass vor Allem am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten Joachim II viele tüchtige Künstler gelebt hätten. Die erste Berliner Goldschmiede-Ordnung, welche auch die Stempelung mit Stadt- und Meisterzeichen genau vorschrieb, stammt aus dem Jahre 1597.[2]) Als Arbeiten dieser Zeit erwähnt Nicolai grofse silberne Heiligenstatuen für die damalige Domkirche, die jedoch im Jahre 1631 wären eingeschmolzen worden; »daraus hätte man«, fährt er fort, »Geld gemacht und Soldaten dafür geworben«. In den schlimmen Zeiten des dreifsigjährigen Krieges sank naturgemäfs auch dieses Handwerk und erholte sich erst wieder in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter der thätigen Fürsorge des Grofsen Kurfürsten Friedrich Wilhelm,

[1]) Eine auf der Petersburger Ausstellung von 1885 ausgestellte Terrine, aus dem Besitz des Grafen Schuwaloff (abgeb. Katalog, Taf. 36), ist der oben erwähnten fast gleich.

[2]) Vergl. Rosenberg a. a. O., S. 120.

dem alle Zweige der Kunst, wie bekannt, Förderung und Anregung verdanken. Von den damaligen Berliner Goldschmieden werden Daniel Manlich und Andreas Mollin, von dessen Arbeiten im Jahre 1786 noch Einiges im Schlosse vorhanden war, als tüchtige Künstler erwähnt. Wie auf viele andere kunstgewerbliche Gebiete, scheint die hochherzige und bedeutsame Aufnahme der französischen Refugiés in den kurbrandenburgischen Ländern auch auf die Silberschmiedekunst nicht ohne Einfluss geblieben zu sein, wenn wir die grofse Anzahl der eingewanderten Gold- und Silberarbeiter und Juweliere in Betracht ziehen. Im Jahre 1700 hatten in Berlin allein 52 selbständige Meister französischer Herkunft[1]) ihren Wohnsitz. Unter ihnen sind Pierre Fromery, Samuel Coliveaux und Daniel Baudesson die bekanntesten. Auf welcher Höhe das Handwerk auch bei einheimischen Meistern am Ende des XVII Jahrhunderts stand, beweist eine im Besitz des Herrn von Wedell befindliche und mit getriebenem Blumen-Ornament verzierte Schüssel,[2]) und vor Allem der herrliche, von einem Faun getragene Nautilusbecher[3]) im Grünen Gewölbe zu Dresden. Man glaubte, dieses trefflich komponierte und künstlerisch hervorragende Stück sogar dem Benvenuto Cellini zuschreiben zu können, ehe die Stempelung richtig gelesen wurde. Diese ergab, dass dieser Nautilus von dem Goldschmied Bernhard Quippe, der 1689 den Bürgereid in Cölln a. d. Spree leistete, verfertigt worden ist. Auch die soziale Stellung der Goldschmiede muss um die Wende des Jahrhunderts eine günstige gewesen sein, wenn ein Peter Loft zum Mitgliede der Akademie der Künste, und der Hofgoldschmied Andreas Haid sogar zum Adjunkt an diesem Institut ernannt wurde. Der prächtige Hofhalt des Kurfürsten, späteren Königs Friedrich I wird auch auf dieses Handwerk anregend und fördernd gewirkt haben. Leider hat sich im königlichen Schlosse an Silberarbeiten der Zeit, abgesehen von einigen Stücken auf dem bekannten Silberbuffet[4]) im Rittersaale, deren dort mehrere vorhanden waren, und von den beiden ebenda befindlichen Thronsesseln, fast nichts erhalten. Letztere sind Augsburger Arbeiten des Sebastian Mylius vom Jahre 1700; doch werden viele Geräte auch in Berlin gefertigt worden sein, wofür der Umstand spricht, dass die von auswärts bezogenen Sachen in den Inventarien-Verzeichnissen als »Ausländische Arbeiten« besonders bezeichnet werden. Auch König Friedrich Wilhelm I wandte sich nach Augsburg an die Gullmannsche Silberhandlung, als er in den Jahren 1731—1733 dort eine grofse Menge von Silbergeräten ausführen liefs. Der König soll, wie seine Tochter[5]) erzählt, durch einen Besuch am Dresdener Hofe, wo er einen kolossalen Besitz an Gold- und Silbergeräten zu bewundern Gelegenheit hatte, auf den Gedanken gebracht worden sein, einen Teil der durch seine Sparsamkeit zusammengebrachten Gelder für die Anschaffung eines ähnlichen Schatzes zu verwenden. Die Gemächer seiner Schlösser zu Berlin und Potsdam füllten sich mit so viel Geräten und Möbeln aus edlem Metall, dass man den Berichten hierüber kaum Glauben schenken würde, wenn nicht die Inventarien-Verzeichnisse und die Rechnungen davon vorhanden wären.[6]) Der Freiherr v. Pöllnitz

[1]) Vergl. Muret, Geschichte der französischen Kolonie, Berlin 1885.

[2]) Abgebildet bei Lessing: Gold und Silber, Berlin 1892, S. 129.

[3]) Abgebildet ebendort, S. 140, und bei Grässe: Das Grüne Gewölbe, 1877, Taf. 9.

[4]) Vergl. Lessing: Der Silberschatz des königl. Schlosses zu Berlin, Leipzig 1885.

[5]) Markgräfin von Bayreuth, Memoiren, übersetzt von Hell. I, S. 320.

[6]) Vergl. Küster: Altes und neues Berlin, 1737, und König: Versuch einer historischen Schilderung der Hauptveränderungen etc. der Residenzstadt Berlin, 1796.

erzählt in seinen Briefen (I, S. 17), »dass er nirgends in der Welt eine so erstaunliche Menge von Silberwerk gesehen habe. Der König hätte 2800000 Thaler dafür ausgegeben«. Dem Beispiele des Königs folgten der Hof und die wohlhabenden Klassen der Bevölkerung nach. Auch »sie verwandten, wie uns berichtet wird,[1]) einen grofsen Teil ihres Vermögens auf schwerfälliges Silbergeschirr, welches zur Schau ausgestellt wurde, und daher kam es, dass sich nicht allein viele, sondern auch bemittelte Gold- und Silberschmiede zu Berlin befanden«. Wenn die Anzahl der ansässigen Meister in einem Jahre (1729—1730) von 54 auf 67 stieg,[2]) muss die Bedeutung dieses Handwerks in der Residenz Friedrich Wilhelms I keine geringe gewesen sein. Die Blüte desselben darf wohl hauptsächlich dem König zugeschrieben werden. Er privilegierte am 22. Juli 1714, wie auch schon sein Vater 24 Jahre früher gethan hatte, das Amt der Gold- und Silberschmiede und erbaute für die Gold- und Silbermanufaktur ein grofses Gebäude am Wilhelmsplatz. Diese Fabrik, von Leipziger Kaufleuten gegründet, beschäftigte sich mit der Herstellung von Gold- und Silbertressen und Geweben, und ging durch Kauf in den Besitz des Königs über.

Der König beaufsichtigte selbst bei allen seinen Aufträgen die Ausführung derselben; er bestimmt, wieviel Silber den Goldschmieden angewiesen werden soll; er lässt sich Zeichnungen und Entwürfe vorlegen. So schreibt er am 6. Oktober 1731 an Gullmann nach Augsburg, »derselbe möchte, da er seines Alters wegen wohl selbst nicht nach Berlin kommen könne, seinen Sohn mit den beiden fertigen Vasen und einigen Dessins schicken«;[3]) und ein anderes Mal will der König sich erst dann für einen Ankauf entscheiden, wenn er die Gegenstände in Augenschein genommen hat.[4]) Als es sich ferner darum handelt, die Porträts des Kaisers und der Kaiserin mit Rahmen zu versehen, giebt der König den Befehl, von dem Maler Ant. Pesne Zeichnungen anfertigen zu lassen. »Die silbernen Rahmen dürften aber nicht mit den Spiegelrahmen übereinstimmen, sondern sie sollten ganz anders sein, oben mit der Kaiserkrone, den Wappen und der Fama. Wegen letzterer solle man die Historienschreiber zu Rate ziehen; denn sie wüssten, was zum kaiserlichen Ornat gehörte.«[5]) Dieses eingehende Interesse, welches der König für die formale Ausführung der Silbergeräte an den Tag legte, beweist, dass ihm nicht jedes Gefühl und Verständnis für die Kunst fehlte, und dass nicht allein der Gedanke bei seinen Aufträgen mafsgebend war, grofse Massen von wertvollem Metall aufzuhäufen, die später wieder in Geld umgesetzt werden konnten. Der König war nicht in dem Grade ein Bildungs- und Kunstverächter, wie man allgemein annimmt. Seine Vorliebe für französische Kupferstiche ist bekannt und möchte eher ein Beweis für das Gegenteil sein. Auch die Sparsamkeit und der Geiz des Herrschers sind vielfach böswillig übertrieben worden.

Bei den Besuchen fremder Fürstlichkeiten z. B. liebte es der König vielmehr, glänzenden Prunk zu entfalten; auch die Geschenke, welche er seiner Gemahlin und den anderen Mitgliedern der königlichen Familie zum Weihnachtsfeste machte,

---

[1]) König a. a. O., IV 1, S. 175.

[2]) Küster a. a. O., IV, S. 381.

[3]) Geh. Staats-Archiv. Minüten 6 A. Den Hinweis auf diese und einige andere Notizen aus dem Geh. Staats- und dem Königl. Haus-Archiv verdanke ich der Güte des Herrn Geh. Regierungsrats Dr. Dohme.

[4]) Ebendort. Brief vom 21. November 1737.

[5]) Ebendort. Befehl des Königs vom 3. April 1732 an den General-Major von Linger.

waren sehr wertvoll und bestanden gröfstenteils aus silbernen und goldenen Geräten.[1]) Ein Herr von Nostiz, der im Gefolge des Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich von Ansbach an den Hochzeitsfeierlichkeiten desselben mit der Prinzessin Friederike im Jahre 1729 teilnahm, hat in seinem Tagebuche[2]) eine interessante Schilderung der Festlichkeiten und des täglichen Hoflebens hinterlassen, welche keinesfalls auf eine grofse Sparsamkeit des Königs schliefsen lässt. Bei einem in Potsdam stattfindenden »Schnepperschiefsen«, berichtet Nostiz, bestanden die Gewinne aus silbernen Geräten und Bijoux, und der Kronprinz trug »ein Lavoir und Giefskannen von Silber« davon.

Der bekannteste Berliner Goldschmied der Zeit war Christian Lieberkühn. Er wurde 1717 Hofgoldschmied und Altmeister, nachdem der König Daniel Manlich, den Sohn des oben erwähnten Daniel Manlich, auf Grund einer Anklage seiner Zunftgenossen, abgesetzt hatte. Es wurde ihm von diesen vorgeworfen, dass er 16 Jahre lang nicht zum Abendmahl gegangen wäre, seine Erbschaft verprasst und sich von seiner Frau hätte scheiden lassen.[3]) Von gröfseren Arbeiten für den König lieferte Lieberkühn einen grofsen Tafelaufsatz, einen »Plat de menage mit vielen gegossenen und ausgearbeiteten Bildern« (Nicolai a. a. O.), einen gewaltigen Münzhumpen, aus dem im Tabakskollegium Bier verzapft wurde, und den bekannten massiv-silbernen Musikchor für den Rittersaal des Berliner Schlosses, wobei ihm auch andere Goldschmiede, wie der aus Holland berufene und in Potsdam ansässige Abraham Boumann, behülflich waren. Von diesem Chor sagt Lieberkühn in einer Eingabe,[4]) »dass dies grofse und importante Werk noch nie verfertiget und dargestellet worden, und eine gantz besondere Akkuratesse und Aufsicht erfordere«. Übrigens liebte der König es nicht, wenn die von ihm bestellten Gegenstände nicht rechtzeitig abgeliefert wurden, und er drohte einst, »einen Unteroffizier und 6 musquetier zur Exekution zu geben bei dem lieberkühn, wenn er nicht in 10 tagen würde die 5 Kronen fertig schaffen.«[5]) Von allen diesen gröfseren und kleineren Arbeiten, welche der Goldschmied für die Schlösser angefertigt hat, haben sich dort bis auf einige Gebrauchsgegenstände in der königlichen Silberkammer, dem grofsen Münzhumpen und ein Paar Münzkannen auf dem Buffet im Rittersaal, nichts erhalten. Auch Rosenberg (a. a. O.) kennt nicht mehr Gegenstände aus der Lieberkühnschen Werkstatt. Mit um so gröfserer Freude war es daher zu begrüfsen, als eins der bemerkenswertesten Silbersachen der Ausstellung den Stempel des Meisters trug. Das aus dem Besitz des Herrn Possart herrührende Tablett[6]) (vergl. Tafel untere Reihe) wird von langgestreckten Rocaillen eingefasst, während auf der Fläche ein naturalistischer Weinlaubzweig in getriebener

---

[1]) Königl. Haus-Archiv: Rechnungen vom Goldschmied Lieberkühn, betreffend die »Weihnachts-Präsente vom Jahre 1738«:

»Ein goldenes Christbecken und Kanne für I. M. die Königin,
nach neuester Façon sauber und mühsam graviret . . . . 1972 Thlr. 9 Gr.
Eine grofse Spülwanne für den Kronprinzen . . . . . 518 » 18 «
13 silberne Teller für Prinz Heinrich . . . . . 347 » 16 »
u. s. w.

[2]) Vergl. »Am Hofe Friedrich Wilhelm's I«, von Christian Meyer, Berlin 1891.

[3]) Geh. Staats-Archiv: R. 9, LL. 4a.

[4]) Königl. Haus-Archiv: Eingabe Lieberkühns vom 25. August 1738.

[5]) Geh. Staats-Archiv, Minüten 7A, Reskript an den Ober-Kastellan Eversmann, vom 11. Oktober 1732.

[6]) Rosenberg a. a. O., No. 393 und 423. Abbild. der Stempel.

Arbeit angebracht ist. Der Griff besteht gleichfalls aus Weinblättern und Ranken. Die vorzügliche Technik der Treibarbeit, die feine Naturbeobachtung und die gefällige Form sichern dieser Arbeit einen Platz unter den besten Erzeugnissen der deutschen Goldschmiedekunst im XVIII Jahrhundert, und lassen die künstlerische Bedeutung Lieberkühns erkennen.

Auf gleicher Höhe in künstlerischer Hinsicht stehen zwei Terrinen, gleichfalls Berliner Herkunft, welche, auf niedrigen Füfsen ruhend, die bekannte bauchige ovale Form haben, wie sie das französische Rokoko für diese Gefäfse ausgebildet hat. Die eine derselben (Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim, abgeb. auf S. 37) zeigt wiederum die in Treibarbeit ausgeführte Verzierung von naturalistisch behandeltem Weinlaub, während bei der anderen (Besitzer Graf Gerhard Dönhoff, abgeb. auf S. 36) das spezifische Rokoko-Ornament mehr zur Geltung kommt. Muschel- und Schnörkel-

Silberne Suppenterrine. Arbeit des Berliner Goldschmieds Sandrart.
Besitzer Graf G. Dönhoff.

werk bilden hier die Hauptdekoration und lassen kleine naturalistische Blumenzweige mehr als Beiwerk erscheinen. Die gleiche Form der als Rokokovoluten charakterisierten Füfse, die Übereinstimmung im Aufbau, in der Profilierung von Schüssel und Deckel liefsen beim ersten Blick auf denselben Verfertiger schliefsen, was in der Übereinstimmung der Meisterstempel seine Bestätigung fand.[1]) Von einem Berliner Goldschmiede Sandrart war bisher keine Arbeit bekannt, wenn auch der Name Sandrart in der Berliner Künstlergeschichte des vorigen Jahrhunderts überhaupt nicht unbekannt ist[2]), und zwei Goldschmiede dieses Namens, Johann Daniel und Jacob Sandrart unter den Meistern, welche für den König thätig waren, häufig erwähnt werden. Welcher von diesen beiden[3]) nun der Verfertiger dieser Terrinen

[1]) Stempel: Rosenberg a. a. O., No. 393 und

[2]) Nicolai a. a. O., S. 103. Nagler, Lexikon XIV, S. 260. Kugler, Beschreibung der Kgl. Kunstkammer, No. 470. König a. a. O., S. 106.

[3]) Unter dem 2. August 1727 heifst es im Berliner Bürgerbuche von 1701—36: »Den Eid habe geschworen und 4 Thlr. gezahlt: Johann Daniel Sandrat (!) eines Bürgers Sohn aus Berlin, seiner Profession ein Goldschmied«. In diesem Jahre erwerben nicht weniger

4

SILBERSCHMIEDE-ARBEITEN

AUS BERLINER PRIVATBESITZ

gewesen ist, lässt sich aus dem Stempel, der nur den Nachnamen verzeichnet, nicht erkennen. Vielleicht hatten sie eine gemeinsame Werkstatt. Noch eine dritte Berliner Arbeit trug den Sandrartschen Stempel; doch war dieselbe, eine kleine Streuzuckerbüchse (Besitzer Herr Dr. W. Bode) von zierlicher Form, künstlerisch weniger hervorragend, wie die ersterwähnten Geräte des Meisters. Dasselbe gilt von einem auf der Ausstellung befindlichen Becher mit eingelassenen preufsischen Silbermünzen von 1750 und 1753. Er stammt aus der Werkstatt eines Berliner Goldschmieds Namens Gasser.

Wenn ein späterer Geschichtsschreiber, wie oben angeführt ist (S. 34, 1), das Berliner Silberzeug jener Zeit schwerfällig nennt, so spricht er im Geiste des Kunstgeschmacks seiner Tage, welcher das überwundene Rokoko gründlich verachtet; schreibt derselbe doch erst im Jahre 1796, wo der Stil Louis' XVI schon seit längerer Zeit auch in Deutschland allgemeine Geltung erlangt hatte. »Jetzt wären«, sagt er an

Silberne Suppenterrine. Arbeit des Berliner Goldschmieds Sandrart.
Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim.

anderer Stelle, »zierlichere Begriffe von Kunstwerken den Handwerkern beigebracht worden, und eine neue Generation von künstlerischem Hausgerät hätte glücklich das alte so ziemlich verdrängt.« Nicolai rühmt a. a. O. die »vorzüglich schöne Silberarbeit« in Berlin und nennt uns mehrere Firmen, bei denen silberne Terrinen, Schüsseln, Teller, Leuchter, Kaffee- und Theeservice zu kaufen wären. Im Jahre 1786 war die Zahl der ansässigen Goldschmiede auf 126 Meister gestiegen. Dass auch gegen Ende des Jahrhunderts die Leistungen der Berliner Goldschmiede nicht nachgelassen haben, beweisen u. A. einige mir bekannte silberne Leuchter und Tafelgeräte, die im Louis' XVI-Geschmack gehalten sind. Sie stehen in der technischen Ausführung und in der künstlerischen Komposition den oben erwähnten Arbeiten Lieberkühns und Sandrarts nicht nach. Verfertiger dieser Gegenstände sind die Berliner Goldschmiede Ege, Stoltz[1]) und ein sich C L P bezeichnender Meister.

---

als zehn Goldschmiede in Berlin das Bürgerrecht, was auf einen grofsen Aufschwung des Handwerks schliefsen lässt.

[1]) Der Berliner Goldschmied Stoltz hat 1781 auch für den hessischen Hof Silberzeug geliefert. Vergl. v. Drach: Ältere Silberarbeiten in der Kgl. Sammlung zu Cassel. Marburg 1882, S. 43.

Auch König Friedrich II bewies kurz nach seiner Thronbesteigung, dass ihm die Entwickelung dieses Handwerks am Herzen lag. Er erliefs ein Reskript am 9. November 1740, wodurch »zum Besten der Berlinischen Goldarbeiter das Einbringen aller Französischen goldenen Dosen, Etuits und dergleichen goldenen Galanteriewaaren gäntzlich verboten wurde«. Als Verfertiger von dergleichen Bijoux werden die der französischen Kolonie angehörigen Goldschmiede besonders gerühmt. Ihre Arbeiten sollen den gleichzeitigen Pariser Fabrikaten nicht nur gleichgestanden, sondern, wie der französische Gesandte von einer goldenen Dose anerkennen musste, die Daniel Baudesson auf Befehl des Königs angefertigt hatte, dieselben sogar übertroffen haben. Von derartigen goldenen, reich mit Edelsteinen oder Emailmalerei geschmückten Dosen war auf der Ausstellung eine grofse Auswahl vorhanden, die sich nach den Stempeln meist auf Pariser Juweliere zurückführen liefsen. Die Berliner Herkunft konnte bei keiner derselben nachgewiesen werden. Die beiden besonders reich mit Brillanten besetzten Dosen aus Chrysopras (aus dem Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Auguste Victoria und Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich) zeigten auf der Goldfassung keine Stempelung. Vielleicht ist ihre Herkunft in Berlin zu suchen. Gleich seinem Vater, bedachte Friedrich der Grofse vor Allen Christian Lieberkühn mit Aufträgen, unter denen ein 1741 hergestelltes goldenes Tafelservice, dessen Goldwert der Meister selbst auf 126 736 Thaler angiebt, besonders hervorzuheben ist. Zur Herstellung desselben dienten die eingeschmolzenen Geräte, welche sich in dem sogenannten goldenen Kabinet[1]) der Königin Sophie Dorothea befunden hatten. Neben Lieberkühn arbeiteten für den König noch mehrere andere Goldschmiede, die auch schon für seinen Vater thätig gewesen waren. Als einer von diesen, Schwanfelder, um eine Pension einkommt, wird er vom König dahin beschieden, dass er »nur fleifsig weiter arbeiten solle, dann würde er bei seiner Profession und Geschicklichkeit schon sein reichliches Auskommen haben« (Geh. Staats-Archiv, Minüten 29. — 14. Dezember 1743). Als derselbe Meister dem König später einmal unbestellte Silbersachen zum Kauf anbietet, erfährt er eine noch schroffere Zurückweisung; »denn er solle nicht so ins Gelach hinein arbeiten, weil er sich leicht vorstellen könne, dass dergleichen kostbare Gegenstände nicht jedermanns Kauf seien« (ebendort Minüten 73. — 1. Februar 1774). Die Vorliebe des Königs für das Porzellan, die Fürsorge, die er der Entwickelung der Berliner Manufaktur angedeihen liefs, scheint im Laufe der Jahre sein Interesse für die Silberschmiedekunst vermindert zu haben, wenn ihm auch das Silber als Dekoration in hohem Mafse sympathisch war. Bei der inneren Einrichtung seiner Schlösser hat er bekanntlich Silber in Verbindung mit hellen Stoffen bevorzugt. Auch die beiden auf der Ausstellung befindlichen Lancretschen Gemälde, das »Moulinet« und die »Gesellschaft im Gartenpavillon«, hatten prächtig geschnitzte, versilberte Holzrahmen, und als ein Beispiel für die

[1]) Über dieses Gemach berichtet die Spenersche Zeitung vom Jahre 1741, No. 135 bei Gelegenheit der Beschreibung eines Empfanges, der bei der Königin Mutter stattfand, folgendermafsen: »Die kostbaren und ungemein schön arrangirten Meublen dieser Audienz-Zimmer, insonderheit die aus purem Golde bestehenden Cron-, Arm- und Wandleuchter, Gueridons, Taffeln und Brandruthen des Camins verursachten bei allen Anwesenden Aufmerksamkeit und Bewunderung, so dass sowohl die Einheimischen als die Fremden, welche auf ihren Reisen Versailles und London gesehen, bekennen mussten, dass weder die eine noch die andere Stadt hiermit in Vergleich zu ziehen wären.«

Anwendung von Verzierungen der Möbel durch massiv silberne Beschläge[1]) war der aus Cedernholz gefertigte Schreibtisch aus dem Schlafzimmer des Königs im Potsdamer Stadtschlosse besonders charakteristisch. In diesen fein ciselierten und zugleich breit behandelten Beschlägen kommt das eigenartige Rokoko zur Geltung, welches der Dekoration in den Schlössern des Königs eigentümlich ist und sich vorteilhaft von den gleichzeitigen Erzeugnissen in Süddeutschland unterscheidet. Solche Beschläge aus echtem Metall finden wir an vielen Rokoko-Möbeln der Potsdamer Schlösser[2]), und eine Silberballustrade in dem eben erwähnten Gemach ist jetzt noch an ihrer ursprünglichen Stelle erhalten. Viel jedoch von dem Silbergerät, das König Friedrich Wilhelm angehäuft hatte, ging schon zur Zeit seines Sohnes zu Grunde. Ein Teil wurde, wie z. B. bei der Herstellung des goldenen Services eingeschmolzen, um andere und moderne Geräte daraus zu verfertigen, ein anderer Teil fand seinen Untergang in Zeiten der Not. Der König liefs im Jahre 1744 und später noch einmal im Laufe des siebenjährigen Krieges eine gröfsere Menge von silbernen Geräten einschmelzen. Auch der silberne Chor Lieberkühns wurde auf diese Weise vernichtet und durch eine holzgeschnitzte Nachbildung, die sich noch heute im Rittersaal des Berliner Schlosses befindet, ersetzt. Trotzdem war im Jahre 1786, wie aus Nicolai's Beschreibungen hervorgeht, noch sehr viel Silber in den königlichen Schlössern vorhanden, und erst die Unglücksjahre des preufsischen Staates im Beginn dieses Jahrhunderts haben damit erbarmungslos aufgeräumt. Mit bewundernswertem Opfermut hat sich König Friedrich Wilhelm III des kostbaren Hausgerätes seiner Vorfahren entäufsert und es dem Wohl des Vaterlandes dargebracht. Der König gab unter vielem Anderen auch das goldene Service her, womit die erste Million der von Napoleon 1808 geforderten Kriegsentschädigung bezahlt wurde.[3]) Diesem Vorbilde, welches an höchster Stelle gegeben war, eiferte die patriotische Bevölkerung Preufsens nach. Da alles edle Metallgerät, welches nicht der Münze verkauft wurde, einer Abgabe von einem Dritteil seines Wertes und alle neu verfertigten Sachen einer Steuer, welche den vierten Teil beanspruchte, unterworfen waren, ist es erklärlich, dass sich so äufserst wenig altes Silbergerät im Privatbesitz erhalten hat.

Zum Schluss mag noch ein kupfernes Kaffee- und Theeservice (Besitzer Herr R. Goldschmidt; einen Theekessel, welcher dem des Services fast vollständig gleicht, hatte Herr Dr. Fr. Lippmann ausgestellt) erwähnt werden, welches zwar nicht aus Edelmetall hergestellt ist, aber wegen der im Rokokostil gehaltenen ansprechenden Formgebung, wegen des Farbenreizes, welchen der Ton des brünierten Kupfers mit den Verzierungen aus vergoldeter Bronze hervorbringt, zu den anziehendsten Gegenständen der Ausstellung gehörte. Die Treibarbeit auf den einzelnen Stücken weist in naiven Darstellungen auf den Gebrauchszweck derselben hin. So sehen wir z. B. auf dem Sahnentopfe, wie eine Kuh gemolken wird; auf der Kaffeekanne ist

---

[1]) Nach den Stempeln scheinen diese Beschläge von dem Potsdamer Silberschmiede Kelly herzurühren, der vielfach für den Hof arbeitete. Gütige Mitteilung des Herrn Dr. P. Seidel.

[2]) Vergl. R. Dohme: Möbel aus den Königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam. 1889. Taf. 8. 20. 26. 29. 34. 37.

[3]) Vergl. Denkwürdigkeiten von Heinrich und Amalie von Béguelin aus den Jahren 1807—1813 nebst Briefen von Gneisenau und Hardenberg. Berlin 1892, S. 173.

ein phantastischer Baum mit herabhängenden Kaffeebohnen angebracht, während auf der Zuckerdose ein Neger in einer Zuckerrohr-Plantage dargestellt ist. Die Herkunft dieses reizvollen und kunstgewerblich interessanten Services wird wohl in den Niederlanden, wo auch einer der ausgestellten Theekessel vor einigen Jahren erworben wurde, zu suchen sein. Hier blühte, vor Allem in Gent, schon im XVI und XVII Jahrhundert die Fabrikation von Kannen und anderen Geräten aus getriebenem Kupfer.

Von dem aus Berliner Privatbesitze zusammengebrachten Silbergerät kann man billigerweise kein vollständiges Bild der Goldschmiedekunst des XVIII Jahrhunderts erwarten; auch mag bei der Beurteilung dieser quantitativ kleinsten Abteilung der Ausstellung der Umstand berücksichtigt werden, dass überhaupt wenig Silber aus dem vorigen Jahrhundert auf uns gekommen ist, und dass natürlich nicht Alles, was sich davon in Berlin erhalten hat, zur Ausstellung gelangte. Trotzdem bot dies Wenige genug des Interessanten und Anregenden und gestattete vor Allem einen Einblick in die deutsche, speziell in die Goldschmiedekunst Berlins. Einige der künstlerisch und auch technisch hervorragendsten Stücke konnten, wie wir gesehen haben, auf Berliner Goldschmiede zurückgeführt werden, deren Namen und Arbeiten bisher wenig oder gar nicht bekannt waren. Hoffentlich gelingt es, noch mehr Berliner Edelmetallgeräte zu entdecken, um dann, gestützt auf ein gröfseres Material, diesem Kunsthandwerke, das sich den Grenzen der grofsen Kunst wie kein zweites nähert, den ihm gebührenden Platz in der künstlerischen Entwickelungsgeschichte der Stadt anweisen zu können.

PIETER VAN DEN BOSCH

EIN VERGESSENER GENREMALER VON AMSTERDAM

VON W. BODE UND A. BREDIUS

Über den Wert und die Bedeutung der verschiedenen holländischen Genremaler denken wir heute ganz anders als die frühere Zeit. Schon bei ihren Zeitgenossen, vor Allem aber seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts galten als die ersten Künstler Hollands die Feinmaler wie Mieris und Dou und die ganze Schar ihrer Nachfolger, voran der »Ridder« van der Werff. Ihre Gemälde erzielten in den Versteigerungen die höchsten Preise; neben ihnen konnte weder ein Terborch oder Metsu, noch ein Steen oder Ostade aufkommen. Pieter de Hooch und Nicolaes Maes waren zwar nicht ganz vergessen, wurden aber höchstens mit Malern wie Brakenburg, Bega oder Brekenlenkam auf eine Stufe gestellt; und der Delftsche Vermeer, am Ende des XVII und im Anfang des XVIII Jahrhunderts noch gelegentlich erwähnt, geriet bald ganz in Vergessenheit. Heute stehen gerade diese Künstler unter allen Meistern des Sittenbildes, die Vlamen eingeschlossen, obenan, während der Ritter van der Werff, die Jan und Willem Mieris, Philip van Dyck und Ihresgleichen völlig in den Hintergrund getreten sind. Pieter de Hooch und Nicolaes Maes sind zuerst, und zwar durch englische Sammler wieder zur Geltung gebracht; den Delftschen Vermeer hat W. Burger in die Kunstgeschichte zurückgeführt und gleichzeitig bei den Sammlern zu voller Wertschätzung gebracht. Aus den Bildern, die man dem Pieter de Hooch, dem Nicolaes Maes oder Jan Vermeer zuschrieb, haben sich als verwandte Künstler Meister wie Samuel von Hoogstraten, Esaias Boursse und Nicolaus Koedyck nachweisen lassen. Auf Esaias Boursse wurde die Aufmerksamkeit durch den hohen Preis gelenkt, den Sir Richard Wallace für ein bezeichnetes Bild von ihm auf einer Amsterdamer Versteigerung (1872) zahlte, und seither ist der Name des Künstlers nicht selten auf die verschiedenartigsten Genrebilder betrügerischerweise aufgesetzt worden. Gleichzeitig ist auch auf die seltenen Sittenbilder des Karel Fabritius das Interesse wieder gelenkt worden.

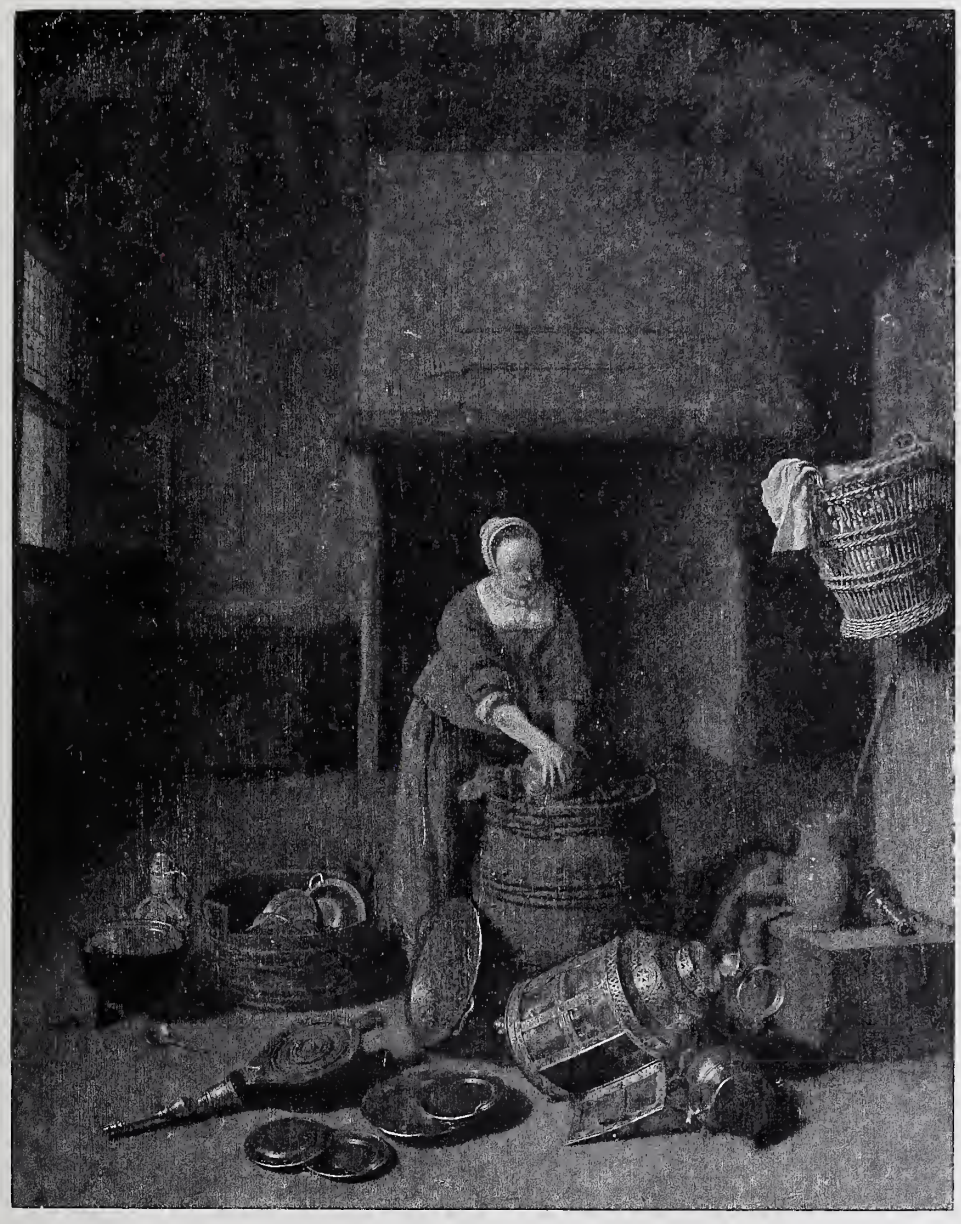
Alle diese Künstler gehören unmittelbar oder mittelbar dem Rembrandtschen Kreise an; mit der steigenden Wertschätzung des grofsen Meisters ist eben auch diesen Schülern und Nachfolgern im Gebiete des Sittenbildes wieder die verdiente Teilnahme geworden.

Zur Gruppe dieser Künstler nun gehört der Maler, den wir hier in die Kunstgeschichte einführen: der Amsterdamer Pieter van den Bosch. In der Kunstlitteratur seiner Zeit unbeachtet, findet er sich im vorigen Jahrhundert einige Male

bei holländischen Bilderversteigerungen erwähnt; wahrscheinlich in Folge von Bezeichnungen auf den betreffenden Bildern. Seither ist er vollständig verschollen. Seine Name ist zuerst wieder genannt worden gelegentlich der Veröffentlichung von Dr. Sysmus' Register der zeitgenössischen Künstler in Oud-Holland (1891, S. 143), und dabei ist bemerkt, dass die Notariatsakten von Amsterdam verschiedene interessante Notizen in Bezug auf das Leben des Künstlers enthalten. Aber diese Mitteilungen blieben toter Buchstabe für die Geschichte der holländischen Malerei, so lange nicht ein einziges beglaubigtes Bild des Künstlers bekannt war. Einem glücklichen Zufall verdanken wir die Auffindung eines solchen; dieses Bild giebt zugleich den Anhalt, um eine Reihe verwandter Gemälde unter verschiedenen Namen mit mehr oder weniger Sicherheit dem Künstler zuzuweisen und daraus das Material zu seiner Charakteristik und zur Beurteilung seiner Stellung innerhalb der holländischen Schule zu gewinnen. Die Urkunden über das Leben des Künstlers, die wir hier gleichzeitig veröffentlichen, bieten weitere Stützpunkte für diese Frage.

Jenes Bild, das den Ausgangspunkt unserer Betrachtung bilden muss, befindet sich in der Berliner Galerie, woselbst es bisher unter dem Namen des Pieter van Slingeland (No. 1011, »die Köchin beim Putzen«) aufgestellt war. Das Bild wurde gleich bei der Begründung der Galerie aus dem Bestande der alten Gemälde in den königlichen Schlössern ausgewählt. Dass es schon lange in königlichem Besitz gewesen und wahrscheinlich schon durch den Grofsen Kurfürsten direkt vom Künstler erworben wurde, darauf weist eine gleichzeitige Nachricht hin, die uns später noch beschäftigen wird. In den Schlössern hatte das Bild sehr gelitten, offenbar dadurch, dass es Jahrzehnte hindurch dem vollen Sonnenlicht ausgesetzt war. Die Farben waren stark verblasst, aus den Poren des Eichenholzes, auf dem das Bild gemalt ist, hatte sich durch die Hitze das Harz herauskristallisiert, oder die Poren des Holzes waren durch die Farbe durchgewachsen. Um dem Bilde wieder ein gewisses Ansehen zu geben, hatte ein Restaurator im Anfange dieses oder Ende vorigen Jahrhunderts einzelne Teile mit Ölfarbe übergangen; durch das Nachdunkeln dieser Retouchen wurde aber die Erscheinung des Bildes schliefslich eine so unerfreuliche, dass es einer neuen Restauration unterzogen werden musste, wollte man es nicht überhaupt aus der Galerie ausscheiden.

Bei der Abnahme der alten Retouchen hat sich nun gefunden, dass das unten rechts angebrachte Monogramm des Pieter van Slingeland gleichfalls von dem alten Restaurator übergangen war: die Buchstaben P. v. S., welche wir auch in der letzten Auflage des Katalogs noch angegeben haben, verwandelten sich bei der Reinigung in P. v. Bos; die letzten Buchstaben freilich nicht mehr ganz deutlich, weil sie teilweise ausgekratzt waren, um sie in S. f. umzuändern. Bei einer Untersuchung dieser Buchstaben betrachtete ich zufällig die Rückseite der Tafel, und entdeckte hier den Namen Pieter van den Bosch, der mit schwarzer Farbe, in grofsen Buchstaben im Charakter des XVII Jahrhunderts, über die ganze Tafel geschrieben war. Da die Echtheit dieser Bezeichnung und ihre Gleichzeitigkeit mit dem Gemälde aufser Zweifel steht, so war die vorher unverständliche Bezeichnung P. v. B. . auf dem Bilde sofort erklärt. Aber wer ist dieser Pieter van den Bosch? Ein Blick in Oud-Holland (1891, S. 143) gab auch dafür die Lösung: der von dem Amsterdamer Arzt Dr. Sysmus genannte Amsterdamer Stilllebenmaler Pieter van den Bos muss der Maler des Bildes sein. Ist doch auch unser Bild, da die einzige Figur darin den zahlreichen Geräten, Näpfen u. dergl. untergeordnet ist, passend als Stillleben zu bezeichnen; auch wissen wir, dass der Künstler gerade für den Grofsen Kurfürsten beschäftigt war, aus dessen



Die Köchin beim Putzen.
Gemälde von Pieter van den Bosch in der Berliner Galerie.

Sammlung das Bild der Berliner Galerie stammt. Von dem Banne befreit, dass das Bild das echte Monogramm des Pieter van Slingeland trüge, wurde mir auch klar, dass es mit diesem Nachfolger eines Mieris nichts gemein hat, dass Malweise und Auffassung in dem Bilde vielmehr auf eine frühere Zeit, ungefähr auf die Mitte des XVII Jahrhunderts, hinweisen.

Das Motiv ist sehr einfach: inmitten eines weiten Raumes ist eine junge Magd, in schmutziggrünem Rocke und mattroter Jacke, beschäftigt, einen Zinnkrug zu scheuern; neben ihr und im Vordergrunde anderes Zinngerät, ein kupferner Kessel, eine grofse Messinglaterne, ein roter irdener Krug und ähnliches Küchengerät; ein zierlich geflochtener Korb mit Wäsche hängt vorn rechts an der Wand. Diesen zahlreichen und mannigfaltigen Gegenständen ist die kleine Figur untergeordnet: sie giebt gewissermafsen nur den Namen zum Bilde her; und die Sorgfalt, mit welcher die glänzenden Kessel, das zierliche Flechtwerk, die Glasur der Näpfe gemalt sind, charakterisieren das Bild als eigentliches Stillleben. Ist das Stoffliche mit höchster Meisterschaft wiedergegeben, so ist doch das Detail dabei dem Ganzen, namentlich dem Ton, mit eben solcher Sicherheit untergeordnet. Ein kühler bräunlicher Ton beherrscht die Färbung, aus der nur hier und da eine matte Lokalfarbe hervorleuchtet. Schon dadurch unterscheidet sich das Bild von allen beglaubigten Werken des Slingeland, wie überhaupt der späteren holländischen Maler, bei denen die Farbenharmonie nicht mehr durch den Ton, sondern durch das Zusammenstimmen der Lokalfarben herbeigeführt ist. Auffallend nahe steht der Künstler dagegen dem frühesten Schüler Rembrandts, Gerard Dou, von dem gerade die Berliner Galerie ein sehr verwandtes kleines Bild mit ganz ähnlichem Motiv besitzt: »Die Köchin in der Vorratskammer«. Doch erscheint Bosch nicht als Nachahmer des Gerard Dou, sondern als gleichzeitig in ähnlicher Richtung schaffend.

Mit diesem Berliner Gemälde stimmen ein paar ebenfalls dem Slingeland zugeschriebene Bilder von gleichem Motive überein, die auch auf Holz gemalt und von ähnlichem Umfange sind; das eine befindet sich im Louvre, das andere im Besitz von George Salting in London. Letzteres zeigt wieder eine Köchin beim Scheuern des Geschirres; ringsum auf dem Fufsboden und auf Bänken anderes Geschirr, Gefäfse und Geräte. Vor dem Berliner Bilde hat diese »Köchin« die tadellose Erhaltung voraus; die Farben sind in einen tiefen, kühlen Ton gestimmt; der braune Grund ist mit malerischem Geschick benutzt, und die Durchführung ist eine leichtere und geistreichere, das Helldunkel stärker ausgebildet als in dem Berliner Gemälde. Dieselben Eigenschaften besitzt auch das noch etwas kleinere Pariser Bild, in dem der Künstler die Köchin ganz fortgelassen hat, so dass es als reines Stillleben zu bezeichnen ist. Im Übrigen ist das Motiv wieder das gleiche: vorn in einem Vorratsraum stehen Messing- und Zinngefäfse neben einer Thonschüssel, einer Mausefalle und ähnlichen kleinen Gegenständen. Auch diese Arbeit ist durch die Tiefe des Tons und die Feinheit der malerischen Behandlung ausgezeichnet.

Weder das Louvre-Bild, noch das in Mr. Saltings Besitz befindliche hat eine Bezeichnung. Dagegen ist uns gerade durch seine Bezeichnung ein abweichendes Motiv wieder als Werk des Pieter van den Bosch gesichert. Die Eremitage besitzt, unter dem Namen Philip Boscher (No. 1249), ein kleines auf Holz gemaltes Bild, »Die Witwe«: eine alte Frau in der Bibel lesend, die vor ihr auf dem Schofse liegt. Es trägt die Bezeichnung P. v. Bos, fast genau mit der Bezeichnung auf der Berliner »Köchin« übereinstimmend. In dem ärmlichen Raume sieht man hinten einen Kamin, daneben ein Bett, vorn eine leere Wiege. Auf dem Tisch, zur Seite der Alten, stehen ein Glas

5

PIETER VAN DEN BOSCH

SPITZENKLÖPPLERIN

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

und ein paar kleine Geräte; aber diese sind hier der Figur entschieden untergeordnet, aus welcher jenes anheimelnde Gefühl stiller Zufriedenheit spricht, ähnlich wie es uns die Bilder eines Nicolaes Maes und Gabriel Metsu in so hohem Mafse einflöfsen. In Färbung und Behandlung ist dieses Bild jenen Küchenstücken nahe verwandt; unter Anderm ist das zierlich gemalte Flechtwerk der Wiege genau so behandelt wie der geflochtene Korb in dem Berliner Bilde. Wohl nach dieser Verwandtschaft hat es Smith mit unter die Gemälde des Slingeland aufgenommen, dem ja auch jene Küchenstücke bisher anstandslos zugeschrieben wurden.

Dieses Petersburger Gemälde ist für uns deshalb von besonderer Bedeutung, weil es den Künstler in einer neuen Richtung, als eigentlichen Sittenbildmaler kennen lehrt. Wir dürfen deshalb auch nach dieser Richtung weitere Leistungen von ihm erwarten. An solchen fehlt es meines Erachtens in der That nicht, wenn auch keines der verwandten Bilder, die ich ihm noch zuschreiben zu dürfen glaube, mit seinem Namen bezeichnet ist. Dafür bieten die Inventare der Auktionsverzeichnisse aus der Zeit des Künstlers und im XVIII Jahrhundert, welche Werke des Pieter van den Bosch anführen, gerade vorwiegend solche sittenbildliche Motive. Als eine seiner Haupt-Schöpfungen in dieser Gattung möchte ich eine der neuesten Erwerbungen unserer Galerie in Anspruch nehmen, die »Spitzenklöpplerin«, die als Geschenk eines Ungenannten der Sammlung überwiesen wurde. In der Sammlung Lawrence zu London, in welcher sich das Bild bisher befand, galt es gleichfalls als ein Werk des Slingeland und kam unter diesem Namen im verflossenen Frühjahr bei Christie zur Versteigerung. Eine junge Holländerin, die ein Klöppelkissen vor sich auf dem Schofse hat, sitzt vorn in einem unscheinbaren Zimmer, ganz in ihre Arbeit versenkt. Die zinnoberrote Jacke über dem dunkelblauen Kleid, der weifse Kragen und die weifse Schürze, von der, am Klöppelkisssen befestigt, ein grofser gelber Strohhut mit kokettem blassblauen Bande herabhängt, geben ein Farbenkonzert von köstlicher Wirkung, dessen Lebhaftigkeit noch dadurch gesteigert wird, dass volles Sonnenlicht auf die Figur fällt.

War in den vorher aufgeführten Bildern die Lokalfarbe dem Ton durchaus untergeordnet, so kommt sie hier mächtig und überraschend zur Geltung. Dies wird es auf den ersten Blick unwahrscheinlich machen, dass auch die »Spitzenklöpplerin« von dem Meister jener »Küchenstücke« herrühren soll, aber ein näherer Vergleich bestätigt dies doch. Auch hier fällt die Farbe nicht aus dem Ton heraus, sie ist nur weit energischer ausgesprochen. Gerade bei G. Dou, mit dem der Künstler in verschiedener Beziehung nahe verwandt ist, finden wir den gleichen Gegensatz zwischen fast farblosen und ganz farbigen Bildern, je nachdem ein mattes Tageslicht oder helles Sonnenlicht die Scene beleuchtet. Auch ist der Typus der Frau übereinstimmend mit dem der Köchinnen in den Bildern der Berliner Galerie und in der Sammlung Salting; und die mit besonderer Delikatesse gemalten Nebensachen, das Klöppelkissen, das Spinnrad und das »stoofje« mit der Schachtel darauf, sind ganz so behandelt wie in jenen Bildern. Das hat auch offenbar hier wieder zu der Benennung Slingeland geführt.

In der »Klöpplerin« erscheint van den Bosch in der sonnigen Beleuchtung und energischen Färbung wie in der Wahl der Farben und im Auftragen derselben dem Nicolaes Maes nahe verwandt, dem er in Wahrheit und Feinheit der Beobachtung fast noch überlegen ist. Die junge Frau ist ganz bei der Arbeit: ihr Blick, die Haltung des Kopfes, die Stellung der Hände sind ganz charakteristisch für die Klöppelarbeit und geben völlig einheitlich einen bestimmten Moment der Arbeit.

Ein ähnliches Bild wird das von Kramm angeführte »Interieur mit einem spinnenden Manne« gewesen sein, welches 1818 auf einer Versteigerung in Amsterdam vorkam. Die Benennung P. van Bos, unter welcher der Katalog das Bild aufführt, beruht zweifellos — da man von einem solchen Maler damals nichts wusste — auf einer Bezeichnung auf dem Bilde.

Auf Grund dieses neuen Berliner Bildes glaube ich auch ein Paar reichere Kompositionen in englischen Privatsammlungen als Gemälde unseres Meisters ansprechen zu können. Das eine besitzt Sir Robert Peel in Drayton Manor: in ärmlichem Zimmer sitzt eine Frau auf einer umgestürzten Tonne und lässt einen vor ihr stehenden Jungen beten; weiter zurück der Tisch mit dem spärlichen Mahl, am Kamin ein Mann, an der Erde und in einem offenen Wandschrank ein Kessel, eine Laterne und kleinere Geräte. Die Färbung ist hier ebenso kräftig und dabei noch reicher als in der »Klöpplerin«, da die hochrote Jacke, welche auch hier die Frau trägt, mit einem energisch blauen Rock kontrastiert. Der kräftige Lichteinfall ist ganz ähnlich wie in jenem Bilde und das Helldunkel ist ebenso stark ausgesprochen. Die Geräte und Details sind mit der gleichen Meisterschaft wiedergegeben wie in allen vorgenannten Bildern, und das Motiv zeigt jene charakteristische schlichte Wahrheit, welche namentlich die »Klöpplerin« auszeichnet. Auch dieses Bild geht unter dem Namen des P. van Slingeland.

Ein ähnliches Motiv zeigt das zweite dieser Gemälde, welches Lord Brownlow in Belton besitzt: ein junges Bauernpaar sitzt bei Tisch und hört lachend einem Knaben zu, der zum »Rommelpot« singt. Wieder die verwandten, völlig individuellen Typen, welche hier zum Teil noch an Brouwer erinnern; auch hier die reiche kräftige Färbung, der fette Farbenauftrag und die geistreiche Behandlung der zahlreichen Geräte und sonstigen Einzelheiten.

Dass Pieter van den Bosch auch solche reichere Sittenbilder gemalt hat, geht, wie vorher schon erwähnt, aus den Katalogen der alten holländischen Bilderversteigerungen hervor. So nennt Gerard Hoel (I, 350) »zwei Geselschapjes door van den Bos« in einer Amsterdamer Versteigerung des Jahres 1730; und in der Versteigerung Selhof im Haag 1759 wurde »een Gezelschap van Boeren en Boerinnen, zig by een Vuur warmende in de Maaneschyn, door Pieter van den Bos« um sechszehn Gulden verkauft (III, 212). Dasselbe Bild erzielte wenige Jahre später mehr als 36 Gulden. In Versteigerungen, welche noch der Lebenszeit des Künstlers nahe liegen, kommen öfter Stillleben von van den Bosch vor; so »zwei stuckgen Stilleven« in der Sammlung Bugge van Ring in Leyden 1666, in einer Amsterdamer Auktion 1670 »een Porceleinschaelgen«, einige Jahre früher (1662) ebenda »een peeckelharingh«, welchen der bekannte Sammler Kretzer kaufte. Nicht selten kommen Bilder ohne nähere Bezeichnung vor. Einmal findet sich eine Landschaft unter seinem Namen und besonders häufig Blumenbouquets, Blumenguirlanden u. dergl. Ob diese auch von unserem Pieter herrühren, ist deshalb nicht zu entscheiden, weil der Vorname des Künstlers niemals mitgenannt wird und gleichzeitig mit Pieter auch ein Paulus van den Bosch in Amsterdam als Maler vorkommt. Nach den für Pieter gesicherten Bildern möchten wir aber als wahrscheinlich annehmen, dass nicht er, sondern jener Paulus van den Bosch der Maler der Blumenstücke ist, den der Dichter Lambert van den Bos als einen zweiten de Heem feiert. In Pieters Bildern fehlen nämlich Früchte und Blumen vollständig, trotz seiner Vorliebe für das Stillleben; auch lassen seine energische Färbung und sein ausgesprochenes Helldunkel es nicht wahrscheinlich erscheinen, dass der Künstler zu der hellen bunten Blumenmalerei Lust und Talent

gehabt habe.[1]) Dass der Künstler auch vielseitig veranlagt war, darauf lässt der Kontrakt schliefsen, den der junge Pieter van den Bosch am 4. Januar 1645 in Amsterdam mit dem oben erwähnten Sammler Marten Kretzer abschloss. Der Künstler verpflichtet sich darin, das ganze Jahr hindurch ausschliefslich für Kretzer von früh 7 Uhr bis zum Dunkelwerden, Alles, was ihm dieser aufgeben wird, zu malen. Nur Sonntags und Feiertags soll er frei haben, aber Kretzer hat auch ein erstes Anrecht auf den Erwerb der Bilder, welche Bosch in dieser freien Zeit etwa noch malen würde. Als Jahresgehalt wird ihm dafür die Summe von 1200 Gulden von Kretzer zugesichert. Der Dichter Lambert van den Bos (vielleicht ein Verwandter des Pieter), der uns eine Beschreibung von Kretzers Galerie in langweiligen Versen hinterlassen hat, feiert darin auch Pieter van den Bosch; leider ohne über seine Bilder oder über den Künstler etwas Bestimmtes anzugeben.

Als Pieter van den Bosch jenen Kontrakt mit Kretzer abschloss, war er 31 oder 32 Jahre alt, wie wir aus einer späteren Urkunde erfahren. Am 5. Oktober 1650 giebt er nämlich sein Alter auf »etwa 37 Jahre« an. Eine Notariatsakte aus dem Februar desselben Jahres ist in sofern von einigem Interesse, als wir dadurch die damalige Wohnung des Künstlers erfahren: er wohnte in der Haarlemmerstraet neben dem Hause »de Fonteyn«. Zehn Jahre später hatte er ein Haus auf dem Rokin, gegenüber dem englischen Postkontor. Am 23. Juli dieses Jahres verbürgt sich van den Bosch für eine Frau, Katharina Mories, die bei ihm im Hause wohnte. Diese Dame erwies sich dankbar für diesen Dienst, indem sie in ihrem Testament vom 11. Oktober 1660 jedes der Kinder des Malers mit 60 Gulden bedachte. Dies ist das letzte Mal, dass wir Pieter van den Bosch in den Urkunden von Amsterdam begegnet sind. Aus dem Jahre 1650 besitzen wir auch jene Urkunde im Preufs. Staatsarchiv, welche den Künstler in Beziehung zum Grofsen Kurfürsten zeigt: der Kunsthändler de Renialme in Amsterdam bietet damals dem Kurfürsten eine Reihe von Gemälden an, worunter auch Stillleben von Pieter van den Bosch.

Die Umrisse der Biographie des P. van den Bosch, die sich als Resultat dieser vereinzelten Erwähnungen in Urkunden ergeben, sind also die folgenden: Pieter van den Bosch, um das Jahr 1613 in Amsterdam geboren, verheiratete sich in Amsterdam, blieb hier ansässig und lebte noch in seiner Vaterstadt im Jahre 1660.

Das Bild des Künstlers, wie es sich aus der geringen Zahl von Gemälden darstellt, die wir ihm bisher zuschreiben können, zeigt uns in Pieter van den Bosch einen Amsterdamer Meister aus der kleinen Zahl von Künstlern, die Rembrandts Empfindung und Darstellungsweise aus seinem grofsen historischen Stil in die Schilderung des alltäglichen Lebens übertrugen. Mit dem Geiste des Friedens und Behagens erfüllen sie auch die ärmlichste Hütte, und selbst den unbelebten Gegenständen wissen sie durch die Vertiefung in die Materie, durch Verklärung derselben in der Beleuchtung und durch die Andeutung ihrer Beziehung zu unseren menschlichen Bedürfnissen Interesse und malerischen Reiz, ja selbst einen intimen Charakter zu verleihen. Van den Bosch schildert nur die einfachsten Motive aus den untersten Klassen des holländischen Volkes; er giebt sie so schlicht und so wahr, wie er sie sieht. Seine Gestalten sind derbe charakteristische Typen seines

[1]) Ein solches Bild befand sich 1891 auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister im Privatbesitz zu Kopenhagen. Der Katalog beschreibt es in folgender Weise: »No. 21, Frugter og Blomster in en Nische. — Bet. v. Bosche f. 1652. 73×63 cm (Konsul Konow).« Leider ist uns das Bild nicht durch Augenschein bekannt.

Landes, ohne jede Verschönerung, aber auch ohne Übertreibung oder Karikatur. Gerade diese Naivetät und die Ehrlichkeit des Strebens, das völlig aufgeht in dem gewählten Motiv, wirkt so wahr und ergreifend; und das sonnige Licht, das durch seine Reflexe selbst die tiefsten Schatten aufhellt, breitet einen warmen Schein über diese einfachen Scenen, die uns an den modernsten unter den modernen Malern, an Millet erinnern.

Obgleich, wie die meisten verwandten Sittenbildmaler, nachweislich in keiner direkten Beziehung zu Rembrandt, lässt sich dessen Einfluss doch, gerade wie bei allen jenen Meistern, aufs deutlichste in seinen Bildern nachweisen; sogar sein verschiedener Einfluss zu verschiedenen Zeiten. Freilich ist keines der oben genannten Bilder des Pieter van den Bosch datiert, aber aus ihrer Behandlung und Färbung können wir doch den Schluss auf die Zeit ihrer Entstehung ziehen. Jene auf durchscheinendem braunen Grunde gemalten, wenig farbigen und in braunem Gesamtton gehaltenen Küchenstücke entsprechen der Malweise der Amsterdamer Künstler um 1635 bis 1645, wie sie durch Rembrandts fast monochrome Manier in der zweiten Hälfte der dreifsiger Jahre bestimmt und eingeleitet wurde. Die farbigen Gemälde, für welche unsere »Klöpplerin« ein besonders ansprechendes und charakteristisches Beispiel bietet, zeigen dagegen die Farbengebung, wie sie in Amsterdam gegen die Mitte des Jahrhunderts die herrschende wurde, wieder unter dem Vorgange Rembrandts, dessen farbenprächtigste Bilder gerade in diese Zeit fallen. In jenen früheren Bildern steht van den Bosch dem Gerard Dou im Motiv, wie in Auffassung und Färbung am nächsten; in den späteren ist er wieder einem anderen Schüler Rembrandts, dem Nicolaes Maes, verwandt. Hier wie dort erscheint er aber durchaus selbständig, ein künstlerisches Talent, das seiner naiven, frischen Empfindung einen ganz eigenartigen malerischen Ausdruck zu geben versteht. In der Gruppe von Sittenbildmalern, die Rembrandt umgeben, nimmt er seinen Platz ehrenvoll ein und verdient, dass wir seinen Spuren weiter nachgehen, um ein vollständigeres Bild seines Lebens und Schaffens zu gewinnen, für welches hier nur die ersten Anhaltspunkte gegeben werden konnten.

DIE BIBLIOTHEK JULIUS' II

VON FRANZ WICKHOFF

Die Einfalt halt ich hoch, der Gott hat Witz bescheert.
Angelus Silesius.

Kein zweites Werk der Renaissance hat die Erklärer so mächtig angezogen, wie die Fresken in der Camera della Segnatura. Jedes Einzelne an diesen Bildern wurde erläutert und eine Burg von Kommentaren herumgebaut auf deren Zinnen bunte Paradoxen wehen. In dem Hause des Papstes, kurz ehe der Glaubensstreit die Luft wieder verdunkelte, sei das Programm des Humanismus an die Wand gemalt worden, Dichtkunst und Philosophie seien sogar an diesem Orte der Theologie gleich gestellt, wenn nicht über sie erhoben worden; ein Maler, selbst jener, der für den gröfsten gilt, hätte es nicht vermocht, diesen geistigen Reichtum zu ersinnen; Dichter, Antiquare, Philosophen hätten ihn beraten müssen. Nichts also blieb mehr von jener rührenden Einfalt, die uns an den früheren Werken Raffaels entzückt.

Wollen wir einen Weg suchen, der uns hinausführt aus jenen papiernen Mauern, so müssen wir acht haben uns nicht in die Irrgänge der Detailerklärung zu verlieren. Halten wir zunächst an der Nachricht eines Zeitgenossen fest, der die Kurie besser kannte als alle späteren Schriftsteller über Raffael, an der Nachricht seines ersten Biographen, Paolo Giovio, dass er das Zimmer »ad praescriptum Julii Pontificis«, nach der Vorschrift des Papstes Julius' II ausgemalt habe. Der war kein Gelehrter und kein Dichter und was er auftrug, kann nur etwas Einfaches gewesen sein.

Die Camera della Segnatura ist ein fast quadratischer Raum mit einem abgeflachten Kreuzgewölbe bedeckt. Zwei der Wände, durch eine mäfsig grofse Thür, die zudem an den Rand gerückt ist, durchbrochen, boten Raum für Vollbilder, die sich über einen Sockel bis zum halbkreisförmigen Abschluss der Wand erheben. Die beiden anderen Wände haben grofse Fenster, um die sich die Bilder herumziehen müssen. Raffael hat diese Wände verständig gegliedert. Auf der einen Seite schneidet er das Halbrund über dem Fenster ab, füllt es mit allegorischen Figuren und stellt in die Rechtecke, die neben dem Fenster bleiben, historische Kompositionen. Auf der anderen Wand dehnt er wohl die Hauptkomposition etwas nach unten zu, lässt aber noch Raum für zwei fingierte Reliefs. Die Decke ist zierlich in Nachahmung antiker Stuccodecken gegliedert, mit einem Runde oben über jeder Wand, in dem auf hohem Throne eine allegorische Frau sitzt, durch Beiwerk und überdies durch Beischriften gekennzeichnet. Diese Figuren, *Theologia, Poesia, Philosophia* und *Justitia,* bilden gleichsam die Kapitelüberschriften für die darunter befindlichen Abschnitte des Cyklus. In Rechtecken zwischen den Runden noch

Geschichten, die sich auf eines dieser Fächer beziehen. An den Wänden unter den Runden in verschiedener Anordnung die Vertreter jener Disciplinen. Das Bild mit den Theologen wird die *Disputa*, das mit den Poeten der *Parnass*, jenes mit den Philosophen die *Schule von Athen* genannt; es sind spätere Namen, die nicht vollständig zutreffen, die aber auch dem Verständnisse nicht hindernd in den Weg treten.

Sind diese Bilder wirklich ihrem geistigen Inhalte nach so schwer verständlich, dass es langer Vorbereitung bedarf, sie zu geniefsen?

Den einfachsten Inhalt hat die Wand, welche der Gerechtigkeit gewidmet ist; mit ihr wollen wir daher beginnen. *Justitia* ist eine der vier Kardinaltugenden. In den beiden vorausgehenden Jahrhunderten wurde sie mit ihren drei Schwestern ungezählte Male als allegorische Figur abgebildet und durch leicht verständliche Atribute charakterisiert, über deren Bedeutung niemand in Zweifel bleiben konnte. Raffael setzte daher unter die *Justitia* die drei anderen Kardinaltugenden, die seit dem grauen Altertume mit ihr zusammen genannt wurden, *Stärke, Klugheit* und *Mäfsigung*, unentbehrliche Gehülfinnen, wenn sie ihre schweren Pflichten erfüllen soll. Für das doppelte Recht, wie es auf den Universitäten gelehrt wurde, waren zwei Sammlungen von Gesetzen mafsgebend, das Corpus des Justinian für das weltliche, die Decretalen für das geistliche Recht. Daher wurde in zwei besonderen Bildern dargestellt, wie diese beiden Gesetzbücher, von denen jedermann wusste, an denen jeder hin und wieder zu kauen hatte, zum Zwecke der Promulgation überreicht werden. Die Übergabe geschieht in der Weise, wie man es auf den Büchertiteln zu sehen gewohnt war. Der Autor oder Schreiber überreicht knieend sein Werk der hochgestellten Person, der er es zueignen wollte. Diese Kompositionen hatten sich seit den Zeiten der Karolinger in den sorgfältiger behandelten Codices ununterbrochen wiederholt und waren seit einigen Jahrzehnten auch in die damals neuen gedruckten Bücher übergegangen. So spielt Raffael überall an Bekanntes an und macht dadurch den Inhalt seiner Gemälde leicht verständlich. Es ist keine Absicht dabei, sondern ein inneres Bedürfnis, überall verständlich zu sein, wie man es an feinen Stilisten rühmt, dass sie seltene und absonderliche Worte vermeiden, um mit den geläufigsten neue zierliche Wendungen zu versuchen.

Auf der Wand unter der *Theologie* sind die Kirchenväter um das Sakrament des Altars versammelt, der Himmel öffnet sich und oben erscheint die Dreieinigkeit in Licht und Glanz. Raffael hebt Christum heraus, ordnet neben ihn die Mutter und den Täufer und reiht selige Beisitzer zu beiden Seiten an. So hoffte oder fürchtete jeder, den Himmel einst am Tage des Gerichtes offen zu sehen, so war seit dem frühen Mittelalter der offene Himmel auf den Bildern des Weltgerichtes gezeigt worden, und so hatte ihn noch Fra Bartolommeo, Raffaels Vorbild, vor nicht langer Zeit in seinem Jüngsten Gerichte, in Sta. Maria Nuova, dargestellt. Indem er an die bekannteste Darstellung des offenen Himmels anknüpfte, machte Raffael dem Beschauer wieder das Verständnis leicht, obschon er zu Gunsten dieser gebräuchlichen Komposition die drei göttlichen Personen beträchtlich von einander rücken musste. Von jenen Himmlischen schweben Engel mit den vier Evangelienbüchern nieder zu den unten versammelten Theologen. Der verwandelte Körper des Herrn steht in ihrer Mitte, ein geläufiges Symbol für den christlichen Glauben, und um den Altar sind nicht etwa diese oder jene Heilige und Weise geordnet, sondern vier allgemein Bekannte, immer zusammen Genannte, die *vier Kirchenväter*. Damit aber ja kein Zweifel bleibe, schrieb Raffael ihre Namen, *Augustinus, Ambrosius, Hieronymus* und *Gregorius* in ihre Heiligenscheine. Unter der Menge, die

sich in heiligem Eifer zudrängt, sind nur zwei durch beigeschriebene Namen bezeichnet, *Thomas von Aquino* und *Bonaventura*, die Lichter der beiden neuen Orden. Dann sind noch drei durch die Nachbildung ihrer individuellen Gesichtszüge kenntlich gemacht. Da ist der scharf geschnittene Kopf des Dichters der göttlichen Komödie mit Lorbeer bekränzt, da ist Fra Geronimo Savonarola, einst von Alexander VI verfolgt, wie der gegenwärtige Papst, der nun dem alten unglücklicheren Leidensgefährten ein Denkmal der Erinnerung setzen wollte, und vorne endlich, in reichen Pontifikalgewändern, Sixtus IV, der Oheim Julius' II, vielen Lebenden noch persönlich bekannt und auch sonst im Vatikan abgebildet, knieend vor der aufschwebenden Madonna auf dem Altarbilde der nach ihm benannten Kapelle, thronend auf dem Fresko der Bibliothek, an seinem charakteristischen Profile und an den hochhinaufgezogenen Brauen leicht zu erkennen. Hier erscheint er als theologischer Schriftsteller, wie er als solcher auch in der Reihe der alten und neuen Schriftsteller auftrat, deren Halbfiguren die Bibliothek in Urbino schmückten.

Wer sind nun die anderen? Schon dadurch, dass einzelne Wenige durch beigeschriebene Namen oder Porträtköpfe aus der Menge herausgehoben sind, bleiben die Übrigen als Namenlose zurück, d. h. als Leute, nach deren Namen wir nicht fragen sollen. Und sind uns denn die Namenlosen fremd auf florentinischen und umbrischen Bildern? Schon unter den Aposteln, bei einer Himmelfahrt oder einer Herabkunft des hl. Geistes, werden nur zwei bis drei bezeichnet, und zwar mehr durch den Typus als durch Atribute; Petrus, Johannes und in Toscana wohl auch Thomas, der daselbst wegen des in Prato verehrten ihm zugeworfenen Gürtels besonders beliebt ist. Die anderen aber sind nichts als Mitglieder jenes Kollegiums der zwölf Boten, und obschon sich ausgebildete Legenden mit den einzelnen beschäftigten, obschon sie die mitteleuropäische Kunst durch besondere Atribute unterschied, fiel es jenen italienischen Malern nicht bei, sie irgendwie zu kennzeichnen. Und wer früge, wie die Könige und Damen heifsen, die im Friedhofe zu Pisa unter der Sichel des Todes fallen, wie die Gäste, die Herodes zur Tafel geladen, wie die Frauen, welche Elisabeth besuchten, als sie im Wochenbette lag, oder wie die Priester und Laien, welche die heiligen Leichname umstehen und beweinen. Niemand fragt nach ihren Namen, und niemand soll nach ihnen fragen. Drei oder vier bekannte Hauptfiguren als Träger der Handlung, dann Teilnehmende nach Alter, Geschlecht und Lebensstellung verschieden, in deren Gebärden sich das Ereignis wiederspiegelt. Die florentinischen Künstler verwendeten ihre beste Kraft darauf, in mannigfachen, schön geordneten Gruppen, diese nähere oder fernere Beziehung zum Ausdruck zu bringen, indem sie das Mitgefühl bald bedeutend anschwellen, bald es ruhig ausklingen liefsen, bis zur gänzlichen Teilnahmslosigkeit in den Eckfiguren. Für diese Art zu komponieren, hatten den Römern florentinische Künstler in der Sixtinischen Kapelle bedeutende Vorbilder gegeben; Raffael, der sie schon in Florenz kennen gelernt hatte, wendet sie nun bei der Darstellung seiner geistlichen Vereine an. Sein Lehrer Perugino hatte bei einer analogen Aufgabe im Cambio zu Perugia Weise und Helden wie Wachteln am Spiefse aneinander gereiht. Er jedoch setzt die Aufgabe, die vornehmsten Theologen zu vereinigen, in Handlung um, versammelt die Gottesgelehrten zu einer Besprechung um das Sakrament und öffnet den Himmel über ihnen. Aber nur viere, dem Sakrament zunächst, sind die eigentlich Handelnden, ein Paar grofser Schriftsteller der wichtigsten Orden, der nationale Dichter, zwei hervorragende Zeitgenossen, sind noch bezeichnet; aber jetzt genug, der Beschauer soll nicht durch biographische Notizen, die ihm etwa beifallen möchten, zerstreut werden. Die Aufgabe des Chores ist es, die Gedanken

und Empfindungen der Hauptpersonen in mannigfacher Weise zu erläutern. Sie betrachten sie, sie reden zu ihnen, sie besprechen sich über das Gehörte; alle Zustände geistiger Teilnahme sind hier verkörpert.

Ähnlich der Parnass; Apollo und die Musen und um sie die Dichter, deutlich bezeichnet wieder nur vier: Homer als Blinder, Dante durch den Porträtkopf und Virgil als Führer Dante's. Überdies Sappho, durch eine Aufschrift kenntlich gemacht. Noch eine Frau neben den Musen auf dem Parnass möchte befremden; der Name der Dichterin, die hier als Vertreterin des Anteiles der Frauen an der Poesie erscheint, möchte nicht jedem sogleich beifallen, daher wird er beigeschrieben. Das Nachdenken soll abgewiesen werden. Eine Malerei soll nicht durchgrübelt werden, sondern angeschaut. Darum nur schnelle, wenn auch in naivster Weise, das erklärt, was etwa unverständlich sein könnte.

Von den Namen, die Vasari den einzelnen Figuren giebt, sehe ich natürlich hier wie überall ab, und beschränke mich auf das, was die Gemälde selbst geben. Vasari nennt auf der Disputa und dem Parnass, was ihm vom Dichter- oder Theologennamen einfällt, oder was ihm andere gebildetere Freunde während der Niederschrift davon aufzuzählen wussten. Wie bekannt, arbeitete er die Beschreibung der Stanza della Segnatura nach Stichen, daher dabei nirgends von Tradition die Rede sein kann, sondern Alles Konjektur war.

Warum soll es sich nun mit der Versammlung der Philosophen anders verhalten als mit den Theologen und den Dichtern? Der Verlauf der Geschichte der griechischen Philosophie soll durch die Stellung und Gruppierung angedeutet sein; aber wer kümmerte sich damals um die *Geschichte* der griechischen Philosophie. Die Treppe und die Halle sollen nach verdeckten Stellen des Marsilio Ficino, eines Philosophasters der vorausgegangenen Periode des Humanismus ersonnen sein. Wer las noch Marsilio Ficino. Nichts geht mehr gegen den Geschmack einer Zeit, sei es welcher immer, als die Modelitteratur der Schöngeister der vorhergehenden Generation. Nein, Halle und Treppe stammen aus der florentinischen Kunst, ja das ganze Schema der Komposition ist einem Relief des Ghiberti nachgebildet, dem Besuche der Königin von Saba bei Salomo, auf der dritten Thüre des Baptisteriums. Hier wie dort die reiche Halle als Hintergrund, die durchlaufende Treppe davor, mitten über ihr gesondert die beiden Hauptfiguren und endlich das Gefolge in vier Gruppen geteilt, zwei ober der Treppe, zwei unter derselben.

Die vornehmsten Philosophen werden wieder bezeichnet, *Aristoteles* durch die Ethik, *Plato* durch den Timäus, die sie in Händen halten. Als Fürsten der Philosophen und als Lehrer aller Übrigen sind sie gesondert auf erhöhten Plan gestellt. Unter den anderen sind nur wenige durch Atribute bestimmt: Ptolemäus der Astronom, zwar fälschlich, für jene Zeit aber verständlich durch die Krone; Boetius durch die Tafel mit Schema der Akkorde; Euklides durch die geometrische Figur, und dass er als Lehrer der Jugend erscheint; Diogenes endlich durch das ungeordnete Gewand und die hölzerne Trinkschale. Die anderen, die philosophische Familie, wie sie Dante nennt, sind wieder Namenlose, in denen mit unendlicher Kunst die verschiedenen Arten des Lehrens, Auffassens, Mitteilens u. s. w. dargestellt sind.

Merkwürdig bleibt die Einteilung aller geistigen Thätigkeit in jene vier Klassen, wie sie die Wände der Stanza della Segnatura geben, immerhin. Einteilungen der Wissenschaften kennt das Mittelalter gar mannigfache; besonders bei den Schriftstellern der niederen Orden, denen die italienische Kunst so viel Anregung verdankt, sind sie zahlreich. Aber sie waren reich, kompliziert, bestanden aus anderen Gliedern. Von

einem der Schriftsteller, die auf der Disputa abgebildet sind, von einem Franziskaner, rührt eine zwar vierteilige Gliederung der Künste und Wissenschaften her, die als Beispiel für die ganze Gattung mitgeteilt werden soll, aber sie ist viel zu geklügelt, als dass sie auf die bildende Kunst hätte einwirken können. Von einer Stelle des Jakobusbriefes ausgehend: »Alle gute Gabe und alle vollkommene Gabe kommt von oben herab vom Vater des Lichts« (I, 17), erläuterte Bonaventura die vierfache Weise dieser Erleuchtung.[1]) Sie manifestiere sich erstens durch ein äufseres Licht, vermittelt durch die mechanischen Künste, dann durch ein niederes Licht, vermittelt durch die Sinneswahrnehmungen, drittens durch ein inneres Licht der philosophischen Kenntnisse, und endlich durch ein höheres Licht der Gnade in der heiligen Schrift. Ein anderer der auf der Disputa Dargestellten, ein Dominikaner, Fra Geronimo Savonarola, hat eine Schrift von der Einteilung und der Natur aller Wissenschaften hinterlassen,[2]) sie ist ebenfalls zu breit und unsinnlich, um die Malerei irgendwie anzuregen. Aufser den logischen Einteilungen der Wissenschaften gab es auch solche zu praktischen Zwecken. Die nächstliegende, allgemein bekannte, war die nach vier Fakultäten, nach welchen die Wissenschaften an den Universitäten gelehrt wurde. Aber mit dieser Einteilung in *Theologie, Philosophie, Jurisprudenz* und *Medizin* fällt die Einteilung der Stanza della Segnatura nur teilweise zusammen. Die Medizin fehlt hier, an ihre Stelle ist die Poesie getreten.

Anton Springer, der sich um die Erklärung dieser Bilder grofse Verdienste erworben, weil er viel des Krimskrams, der gelehrt sein wollte, wenn auch noch lange nicht allen, bei Seite geschafft hat, hat auf ein Vorbild für die besprochene Vierteilung aufmerksam gemacht. Raffaels Vater, Giovanni Santi, hat in seiner Reimchronik die herzogliche Bibliothek in Urbino beschrieben und uns die vier Abteilungen überliefert, nach denen dort die Autoren geordnet waren, als *Theologen, Philosophen, Dichter* und *Juristen.*[3]) Es ist die Einteilung, die auch das von Raffael bemalte Zimmer zeigt. Dass Raffael die Chronik seines Vaters in Rom vor sich hatte, ist wenig wahrscheinlich, gewiss aber ist, dass es ihm nicht gestattet worden wäre, das Zimmer mit Benutzung lokalpatriotischer oder gar familiärer Erinnerungen zu verzieren. Wir wissen, dass ihm der *Papst* die Gegenstände angegeben. Es bleibt ein anderer Weg, Springers schöne Entdeckung zu verfolgen. Jene Einteilung war nicht für die Bibliothek von Urbino zuerst gemacht worden, im Gegenteil, sie war eine allen Gebildeten bekannte, allgemein verbreitete, nach der fast alle neuen Bibliotheken Italiens eingerichtet wurden, es war die Einteilung nach dem Schema Nikolaus' V.

Als Cosimo de' Medici das von ihm erbaute Marcuskloster in Florenz mit einer Bibliothek versehen wollte, vermochte er einen damals sehr geschätzten Bücherkenner, Tomaso de Sarzana, einen Normalkatalog abzufassen, nach welchem man die Anschaffungen beginnen sollte. Als Tomaso später den Stuhl Petri bestiegen hatte, wurde sein Katalog unter dem Titel »Inventar Papst Nikolaus' V, das er auf Ersuchen Cosimo's de' Medici selbst verfasste«,[4]) überall verbreitet und galt in Ein-

---

[1]) Scti. Bonaventurae Opera, Lugdini, Tomus sextus, p. 1—4: Opusculum de reductione artium ad theologiam.

[2]) »De divisione et utilitate omnium scientiarum.« Inhaltsangabe bei Villari, Savonarola.

[3]) Die Verse bei Passavant, Raphael I, 415, vergl. A. Springer, Raffael und Michelangelo, S. 156, wo die betreffenden Verse wiederholt sind.

[4]) Im Auszuge mitgeteilt aus einem Codex Megliabech. von Enea Piccolomini im

teilung und Umfang als Norm für die Aufstellung neuer Bibliotheken.[1]) Es begann mit der Bibel als dem General- und Hauptwerke aller Theologie, woran sich die Väter und die späteren kirchlichen Schriftsteller reihen. An die Theologen schliefsen sich als zweite Abteilung die Philosophen, mit Aristoteles wie billig beginnend. Die dritte Abteilung bilden die Humaniora, ihren Mittelpunkt die alten Dichter. Der vierte Teil, die Jurisprudenz, fehlt zufällig in dem uns erhaltenen Exemplar des Inventars, wie wir aber aus der oben angeführten Beschreibung der Bibliothek von Urbino sehen, die nach diesem Inventar eingerichtet war, war er ursprünglich in demselben vorhanden.

Die Illustrierung eines *Bücherkataloges* also bieten uns die Gemälde der Stanza della Segnatura, eine Aufgabe, die für ein Wohnzimmer etwas wunderlich ist. Aber fragen wir zuerst, ob ihr der Künstler auch wirklich nachgekommen ist. Schon dem materiellen Teile nach vollständig. *Bücher* haben die allegorischen Figuren in Händen, die oben auf den Thronen sitzen, nur der *Justitia* lassen Schwert und Wage die Hände nicht frei; die Evangelien, die ehrwürdigsten *Bücher* für die Christen, werden von Engeln zu den Gläubigen hinabgetragen; *Bücher* schreiben und lesen jene vier um das Sakrament versammelten heiligen Väter, *Bücher* liegen verstreut am Boden und Heilige wie Laien in der Gemeinde sind durch ihren Besitz ausgezeichnet; *Rollen* und *Schriften* halten Jene, die sich der geheimnisvollen Gegenwart der Musen erfreuen; *Bücher* und *Tafeln* in allen Händen auf der Schule von Athen; *Concipieren, Schreiben, Lesen, Erklären der Schriften* in allen Winkeln, so dass sich kaum eine Beziehung zu den Schriftwerken erdenken liefse, die hier nicht ihren sinnlichen Ausdruck gefunden hätte. Selbst jene zwei höchsten Philosophen sind nur durch ihre zwei berühmtesten *Bücher* bezeichnet; ein *Buch* fasst der Papst mit den Gesetzen der Kirche, und *Justinian* sitzt dort, ein *Buch*, sein berühmtes Corpus vor sich. Auf den Grisailles unter dem Parnass werden auf einer Seite *Bücher* in einem Marmorsarkophage gefunden, auf der anderen Seite *Bücher* verbrannt. Es giebt kein zweites Werk der bildenden Künste, in dem *Bücher* eine so grofse Rolle spielen, in dem Alles von *Büchern* ausgeht, Alles auf sie zurückbezogen wird.

Was war nun die Bestimmung des Raumes, der diese gewiss nicht gewöhnlichen Darstellungen beherbergte. Der übliche Name »Zimmer für die Unterschrift« ist ohne Belang, er rührt daher, dass hier nach der Vollendung der Malereien Julius II die Gnadenakte zu unterzeichnen pflegte. Dies geschah an bestimmten Tagen des Monats und es war daneben noch jede andere Benutzung des Zimmers offen. Man nimmt gewöhnlich an, die Camera della Segnatura und die sich zu beiden Seiten anschliefsenden Zimmer hätten Julius II seit 1507 als Wohnung gedient. Er hatte bis dahin ein Geschoss tiefer die Zimmer inne, welche Alexander VI von

---

Archivio stor. ital., Seria terza. T. XXI, p. 103 ff. »Inventarium Nicolai pape V quod ipse composuit ad instantiam Cosmo de Medicis.«

[1]) Cosimo de' Medici avendo a ordinare la libreria di Santo Marco, iscrisse a maestro Tomaso, che gli piacesse fargli una nota, come aveva a stare una libreria. E chi non ha avuto quella innanzi per essere con grandissimo ordine? E scrissela di sua mano, è mandolla a Cosimo. E così seguitò suo in queste dua librerie di Santo Marco e della Badia di Fiesole; e il simili si seguitó in quella del duca d'Urbino e in quello del signore Alessandro Sforza. *E chi arà pè' tempi a fare librerie, non potrà fare sanza questo inventario.* Vespasiano da Bisticci, vite di uomini illustri del seculo XV, ed. Ad. Bartoli, Firenze Barbèra 1859, p. 26.

Pinturicchio hatte ausmalen lassen. »Heut«, schreibt sein Ceremonienmeister Paris de Grassis am Krönungstage in sein Tagebuch, »bezog der Papst seine Wohnung im oberen Geschosse des Palastes, weil er nicht, wie er mir sagte, zu jeder Stunde die Gestalt Alexanders, seines Vorgängers und seines Feindes sehen wollte, den er einen Mauren und Juden nannte und einen Beschnittenen. Als ich und andere Hausgenossen über dieses Wort lachten, nahm er es mir beinahe übel, dass ich es nicht glauben wolle, wenn er sage, Papst Alexander sei beschnitten gewesen. Und als ich erwiderte, man könne dieses Bild von der Wand schlagen und auch die anderen alle und auch die Wappen, wollte er es nicht und sagte, dass er das nicht befehlen möchte; aber selbst wolle er nicht dort wohnen, damit er nicht immer an jenen schlechten und verbrecherischen Menschen erinnert werde.«[1])

Nichts widerlegt besser als diese Erzählung, Vasari's Fabeleien, der Papst habe Bilder anderer Künstler von den Wänden schlagen lassen, um für Raffaels Werke Platz zu machen. Wenn er sich das nicht einmal mit einem Fresko erlaubt, auf dem sein Todfeind gemalt war, so wird er es noch weniger mit anderen unschuldigen Bildern gethan haben. Er liefs vielmehr in den oberen Räumen, die heute die Stanzen Raffaels genannt werden, ein Zimmer von Perugino (Stanza dell' incendio), das andere von Raffael und Sodoma (Stanza della Segnatura) ausmalen, wobei dem letzteren der dekorative Teil der Decke zufiel, weil Raffael dafür das Geschick fehlte. Später musste Raffael noch das dritte Zimmer (Stanza d' Eliodoro) für Julius ausmalen und wieder übernahm ein anderer, Baldassare Peruzzi nämlich, die Decke. Leo X erst liefs dann die Wandbilder des ersten, von Perugino gemalten Zimmers herabschlagen und die Wände neu von Raffael bemalen, eine Thatsache, auf der Vasari seine Phantasien aufbaute.

Zu seinen Wohnzimmern konnte Julius diese Räume nicht bestimmt haben. Bis 1511 wurde in der Stanza della Segnatura gemalt, und wahrscheinlich zugleich von Perugino und seinen Gesellen in der Stanza dell' incendio, bis zum Tode Julius' II in der Stanza d' Eliodoro. Man kann nicht glauben, dass der alte Mann mit seinem Bette von Ecke zu Ecke wanderte, wo eben nicht die Farben von den Pinseln tropften. Wir wissen nur, dass er in das dritte Geschoss zog, aber nicht in welche Zimmer.

Zu welchem Zwecke wurden jene aber dann mit solcher Pracht hergestellt? Hier kommt uns ein Brief des Pietro Bembo an Julius II vom Februar 1513 zu Hülfe. Bembo gedenkt der von dem Papste in letzter Zeit, abgesondert von der grofsen, von seinen Vorgängern ausgestatteten Vatikanischen Bibliothek, angelegten Privatbibliothek, welche die andere zwar nicht durch die Anzahl, aber durch den Wert und die Ausstattung ihrer Bücher überträfe; er lobt dann ihre bequeme Lage, die feinen Marmorgesimse, die Gemälde und die schönen Hochsitze an den Fenstern.[2]) Albertini teilt uns mit, dass diese neue Bibliothek in einem oberen Geschosse des Palastes lag.[3]) Die Existenz dieser Bibliothek Julius' II ist durch eine Zahlungsvermerkung an Lorenzo Lotto bewiesen, der in einem der Bibliothek benachbarten Raume des Obergeschosses malte.[4])

---

[1]) Vergl. Müntz, historiens de Raphael, S. 171 f.

[2]) Bembi epistolae familiares, lib. V, cp. 8, übersetzt bei William Roscoe, the life of Leo the tenth, Heidelberg 1828, vol. 1, S. 512 f.; neuerdings abgedruckt bei C. Müntz, la bibliothèque du Vatican en XVI Siècle, Paris 1886, S. 7 ff.

[3]) Albertini de mirabilibus Romae, S. 90.

[4]) Crowe und Cavalcaselle, Raphael, deutsch, Leipzig 1885, S. 9 (nach einer Abschrift

Wirklich lag die alte Vatikanische Bibliothek tief, nicht sehr licht und weit vom Papste, der nun im dritten Geschosse wohnte, entfernt. Die neue Bibliothek müssen wir in jenem Raume suchen, wo wir als Gegenstand der Fresken die zusammenfassende Darstellung des Inhaltes einer Normalbibliothek nach damaligen Begriffen fanden. *Die Malereien der Camera della Segnatura, früher befremdlich, werden nun verständlich als Schmuck einer nach dem Schema Papst Nicolaus' V von einem seiner Nachfolger eingerichteten Bibliothek.* Moderne Vorstellungen von einer Bibliothek dürfen uns hier nicht beirren, die Bücher wurden damals nicht in Wandschränken, sondern in freistehenden Pulten aufbewahrt.[1]) Es bleibt dabei gleichgültig, ob auch die beiden Nebenzimmer in die Bibliothek mit einbezogen waren oder ob sie für andere Repräsentationszwecke bestimmt waren. Schon Paul Giovio nennt die Stanza dell' incendio ein Triclinium Leo's X.

So sind also doch die sämtlichen Wissenschaften hier gleichgestellt; beansprucht die Theologie keinen höheren Rang als Poesie, Philosophie und Jurisprudenz? Sind diese Malereien ein letztes grofses Bekenntnis des Humanismus? Man liebt es, um den Gegensatz zur folgenden Zeit recht scharf hervortreten zu lassen, auf ein Buch hinzuweisen, das ein Jahr, ehe die Ausmalung dieses Zimmers begann, gedruckt worden war und ein Vorbote der Reaktion gegen den Humanismus sein soll.[2]) Es ist des Kardinals *Adriano Castellesi* aus Corneto »*de vera philosophia ex quatuor doctoribus*«.[3])

Veranlassung und Zweck seiner Schrift giebt der Verfasser selbst an in der Widmung an Heinrich VII von England. Als er zur Zeit des Papstes Innocenz' VIII aus England an die Kurie zurückgekommen wäre, hätte es ihn verdrossen, von den Gelehrten, mit denen er verkehrte, immer wieder hören zu müssen, dass man ohne Kenntnis der Lehre des Aristoteles, die sie wohl auch die einzige Philosophie nannten, die heilige Schrift nicht verstehen könne, ja sie hätten sogar behauptet, dass Aristoteles und die übrigen Philosophen im Himmel wären. In Schulen und Klöstern habe man mehr das Studium der Philosophie als das der Schrift betrieben. Da habe er die Werke der vier Kirchenväter zur Hand genommen, um mit ihnen jene Ansichten zu bekämpfen.

Adriano war von seiner schottischen Mission 1488 oder Anfang 1489 zurückgekehrt. In die darauf folgenden Jahre fällt der Plan und Beginn des Werkes, das,

in der Corsiniana, No. 2315). Die VIII Martii 1509. Magister Laurentius Lottus de trivisio pictor confessus est . . recepisse . . . . ad bonum compotum laborerii picturarum faciendarum in cameris superioribus papae prope librariam superiorem de quibus quitat.

[1]) Schmarsow in den Anmerkungen zur Heilbronner Ausgabe des Albertini, S. 34, sucht die Bibliothek Julius' II im Appartemento Borgia, weil er Albertini falsch interpretierend, sagen lässt, die Bibliothek sei mit Sternbildern verziert gewesen. Albertini bemerkt jedoch ausdrücklich, dass die Ausschmückung im Auftrage Julius' II geschah, was auf das Appartemento Borgia nicht passt, und versteht unter dem Ausdrucke »signa planetarum et coelorum« keineswegs gemalte Sternbilder — für Fresken gebraucht er ohne Ausnahme »picturae« — sondern in der Bibliothek aufgestellte Astrolabien.

[2]) Zuerst Hermann Hettner in den Italienischen Studien, Braunschweig 1879, S. 221.

[3]) Ed. prim. Bononiae 1507, die zweite römische von 1513, hat eine Einleitung von Cypriano Beneto, Professor der Theologie in Rom und Kapellan Adrianos; eine kritische Ausgabe besorgte der Kardinal Benedict Passionei, Rom 1775. Eine neuere Monographie über Adriano, von Dr. Benno Gebhardt: Adrian von Corneto, ein Beitrag zur Geschichte der Kurie und Renaissance, Breslau 1886; im litterarischen Teile nicht immer frei von den herrschenden Vorurteilen.

wie der Autor in der Vorrede weiter berichtet, nach seiner Rückkehr von England im Jahre 1492 ausgearbeitet wurde.[1])

Das Buch soll nach Hettners und seiner Nachfolger Meinung gegen die Humanisten gerichtet sein. Wann hatten diese behauptet, dass man ohne Aristoteles die Schrift nicht verstehen könnte? Was kümmert es sie, ob Aristoteles und die anderen Philosophen im Paradiese säfsen oder in der Hölle schmorten? Im Gegenteil, diese Verquickung von Aristotelismus und Theologie hatten die Humanisten fast alle bekämpft. Das Programm, dem Adriano von Corneto entgegentritt, war das einer weit mächtigeren Sippe, welche die Kirche damals schon fast drei Jahrhunderte hindurch beherrschte, es war das Programm der Scholastiker. Gegen dieses kämpft Adriano, wie die anderen Humanisten vor ihm. Man ist heute geneigt, den Einfluss des Humanismus auf weitere litterarische Kreise im XV und im Beginne des XVI Jahrhunderts zu überschätzen, und dabei die Bedeutung und Verbreitung zu unterschätzen, welche die scholastische Litteratur noch hatte, selbst noch in Italien. Erst durch die Reformation und Gegenreformation wurde ihre Macht gebrochen. Man vergleiche einmal in einem Repertorium, etwa bei Haym, die Zahl der Klassikerausgaben und humanistischen Schriften mit jener der Scholastiker für die Drucke des XV Jahrhunderts, und man wird den Einfluss der Scholastik besser zu würdigen verstehen. Ihr gegenüber bildet der Humanismus nur eine Episode in der allgemeinen Geschichte der Litteratur.

Adriano war selbst ein Humanist, der auf eine päpstliche Jagd eines jener zierlichen Gedichte gedrechselt hatte, in welchem hochgeschürzte Göttinnen durch die Büsche huschen. Den Rest seines saueren Lebens, nachdem er mit seinem vordringlichen Strebertume gänzlich Schiffbruch gelitten, benutzte er, ein noch heute nicht ganz vergessenes Werk über die Redensarten der lateinischen Sprache abzufassen. Nur darf man nicht eine jener gewaltigen Humanistennaturen des abgelaufenen Jahrhunderts in ihm suchen, die wie wilde Tiger auf die ethischen Probleme lossprangen. Aus den Humanisten waren inzwischen harmlose philologische Haustiere geworden.

Ganz unbefangen wendet sich sein Buch »*de vera philosophia*« gegen den Thomismus, und wenn man heute, wo man überall Vorläufer wittert, einen Vorläufer in ihm sehen will, so muss man ihn als Vorläufer der deutschen Reformatoren fassen. Gleich ihnen kämpfte er, mit dem Augustinus in der Hand, gegen die Scholastiker, denen wirklich an der Seligkeit des Aristoteles, »des Meisters derer, die da wissen«, gelegen sein musste. Im Jahre 1475 hatte ein Mitglied des Predigerordens, *Jacobo Campharo* aus Genua, in einem in volgare abgefassten, also für das gebildete Laienpublikum bestimmten Dialoge über die Seele,[2]) in volkstümlicher Darstellung zu beweisen gesucht, dass wir unsere Kenntnis von dem Wesen der Seele, zumal unser Wissen von ihrer Unsterblichkeit, den alten Philosophen verdanken, und wie zu unserer vollständigen Belehrung die Aussprüche dieser Philosophen genügten, da die Theologen ihre Argumente approbiert hätten.[3]) Dabei kann

[1]) Wenn Gebhardt a. a. O., S. 54, die Entstehung des Werkes zwischen 1492 und 1507 setzt, so hat er die ausdrückliche Erklärung des Autors in der Vorrede übersehen.

[2]) Jacobo Campharo del anima ellegantissimo dialogo volgare ornatissimo etc. Mediolani 1475. Quetif und Eckhard, SS. O. P. Tom. I, 1, 856, kennen nur den Nachdruck von 1478.

[3]) Et advenga che circa questo so mova molti argumenti non li recito al presente, pero che la sententia de Aristotele e piu autentica fra li philosophi et e approbata da li theologi (Dial. del anima, cap. 7) -- sapi che come dice Aristotele et li altri philosophi et anche theologi (cap. 12 ebenda).

von Humanismus keine Rede sein; Jacobo Campharo, ein bescheidener Geist, kennt nur die mittelalterlichen Übersetzungen der griechischen Philosophen und die Fabeln, welche sich um ihre Lebensschicksale gehäuft hatten.

Jacobo war wohl einer jener Klosterbrüder, deren Philosophenbewunderung Adriano's Entsetzen erregt hatten, hat er doch auch an der ewigen Seligkeit der heidnischen Philosophen nicht gezweifelt.[1] Jacobo war zur selben Zeit in England wie Adriano; ein persönlicher Verkehr kann also stattgefunden haben, ein Verkehr verschieden gesinnter Landsleute in der Fremde, der die Gegensätze zumeist eher schärft als mindert.[2]

Mögen Männer dieser Art Adriano verstimmt haben, den schweren Citatenschatz seines Buches wendete er nicht gegen sie, die er als tief unter sich stehend betrachtete. Auch war in dem Büchlein Jacobo's, dessen Beliebtheit die schnell sich folgenden Auflagen beweisen, die Seligkeit der Philosophen nur nebenbei behandelt worden. Und gerade die Frage nach der Seligkeit, die er den guten, alten Heiden so giftig neidete, hatte Adriano die Feder in die Hand gezwungen. Es war ein Schriftsteller von gröfserem Gewichte, der Adriano's Polemik herausgefordert hatte. Aus dem Nachlasse des Lamberto di Monte, Professors der Theologie, war in Köln 1487 ein Buch herausgegeben worden, welches ausführlich die Wahrscheinlichkeit der ewigen Seligkeit des Aristoteles und der übrigen griechischen Philosophen beweisen sollte.[3] Alberto di Monte hatte in den Vorträgen, deren Nachschriften uns in diesem Buche vorliegen, nur die Konsequenz von Sätzen zu ziehen gebraucht, die lange schon ein Gemeingut aller Scholastiker waren. Bei den grofsen Theologen des XIII Jahrhunderts hatte eine milde Gesinnung gegen die Heiden vorgeherrscht, Thomas hatte in seinem Kommentar zum Meister der Sentenzen ausgesprochen, dass vor Christi Erlösungswerke von den Heiden gerettet werden konnte, wer nur an Gott glaubte, weil in dem Gottesglauben implicite, der Glaube an die künftige Erlösung enthalten sei. Ein rechtliches Leben war natürlich die unabweisliche Veraussetzung.[4] Hugo von S. Victor stellte sogar diesen implicite Glauben edler Heiden an die Erlösung, dem Glauben einfacher Christen gleich, welche ja auch die Dreieinigkeit nicht zu definieren wüssten und doch selig würden.[5]

So berühmte Vorgänger konnte Lambertus di Monte anrufen, wenn er die theoretische Möglichkeit der Rettung der Heiden behandelte. Es war nur noch der Nachweis nötig, dass Aristoteles an Gott geglaubt, und dass er als rechtschaffener

---

[1] Alpetragoras nel principio de la sua astrologia dice: de uno Philosopho morto che lanima sua e in luogo di santi, a. a. O., cap. 13. — Von einem verstorbenen Philosophen sagt ein Anderer: »Sa l'animo suo mi ha mai abondonato, ma mi aspecta in quelli eterne luoghi dove lui e: et sa bene che io lo debbo trovare«. Diese Aussprüche werden nicht etwa erzählend vorgebracht, sondern durch den Beisatz: »questi dicti de philosophi ho uogliato qui recitare per maggior certezza del proposito«, bezeichnet er sie als Beweise für die in diesem Kapitel behandelte Unsterblichkeit der Seele.

[2] Jacobo Campharo's Leben bei: Quetif, SS. O. P. Tom. I, 1, 856.

[3] Questio magistralis a uenerando magistro Lamberto de Monte artium sacre theologiae professore eximio vigilissime congesta: ostendens per auctoritates scripturae diuine quid juxta saniorem doctorum sententiam probabilius dici possit de salvatione Aristotelis stagiritae nati Nicomaci graecorum omnium sapientissimi s. l. e. a. (Coloniae, 1487).

[4] Thomas Aquin. scriptum in tertium et quartum sententiarum magistri Petri Lombardi, Distinc XXV. Quaest II. Vergleiche auch desselben Autors »de Symbolo Apostolorum«.

[5] Hugo de S. Victore, Summa Sententiarum, Trac. I. c. III: de fide antiquorum.

Mann gelebt habe. Einem im Voraus überzeugten Schriftsteller fiel dieser Beweis nicht schwer. Treffende Stellen aus des Aristoteles' Schriften, als Beweis für den Glauben an Gott, waren bald gefunden. Von Beschuldigungen, die auf sein Leben einen Makel hätten werfen können, wie von der behaupteten Undankbarkeit gegen Plato, oder dass er Alexander nicht vom Götzendienste abgehalten habe, wusste er ihn zu reinigen. Bedenklicher war es, dass ihn Augustinus in die Hölle versetzt hatte. Aber unser Autor weifs sich auch mit einer Autorität wie Augustinus abzufinden. Mit dem Ausdruck »apud inferos«, meint er, habe Augustinus den Limbus bezeichnet, aus dem Aristoteles durch den Abstieg Christi befreit worden war. Jacobus von Voragine hatte eine Legende über die Höllenqualen des Aristoteles gebracht; ihn beschuldigt Lambertus geradezu der Lüge, und man wird es begreifen, dass er schliefslich mit der heiligen Brigitte von Schweden nicht eben höflich ist, welche frauenzimmerlich anmafsend, dem Aristoteles die Kenntnis des Anfanges aller Weisheit abgesprochen hatte.

Dieses Buch musste eine herzbefreiende Wirkung üben. Neigung und Dankbarkeit hatte viele gute Seelen, die unter Distinctionen und Solutionen nicht vertrocknet waren, auf die Frage nach der Rettung jenes grofsen Weisen geführt. Wie schwer hatte sich selbst Dante's strenger Geist einer Lehre gebeugt, die ihm seine verehrten Meister in den Limbus zu setzen zwang. Nun schloss sich eine Wunde in manchem weichen Herzen. Wohl wird in den Klosterhallen, wo man über Aristoteles meditierte, leise Freude auf dem Antlitze der stillen Leser erblüht sein, und auf den Schulbänken mag lauter Jubel ertönt haben, der einem rastlosen, verbitterten Streber, wie es Adriano war, durch seine unschuldige Heiterkeit die Galle erregen konnte.

Es wäre nicht nötig gewesen, bei dem belanglosen Buche Adriano's zu verweilen, hätte uns nicht die Kenntnis der Schriften, welche seine Polemik hervorgerufen hatte, einen nicht zu übersehenden Umstand deutlicher vor Augen gebracht. Sie lehren uns die hohe Achtung und Liebe kennen, die noch am Ende des Quattrocento, theologische Kreise, welche der humanistischen Bewegung vollständig ferne standen und ganz in der Tradition der Scholastik lebten, Aristoteles und den anderen griechischen Philosophen zuwandten. Denn es handelte sich niemals um Aristoteles allein; auch von Lambertus di Monte war die Rettung des Aristoteles gleichsam nur als Paradigma behandelt worden. Die griechische Philosophie hatte zur Zeit der Scholastiker, wo sie nur durch schlechte Übersetzungen zugänglich war, wirklich eine Reihe besserer Köpfe erleuchtet, als sich je unter den dilettantischen Philosophen des Humanistenkreises fanden, die mit den guten Codices nichts zu machen wussten, als alberne Phantastereien auf ihrem Inhalt aufzubauen, während jene ältere Richtung, in freilich oft sonderbarer Verschnörkelung, strenge geistige Thätigkeit in ganz Europa verbreitet und in der methodischen Behandlung wenigstens keine Zuchtlosigkeit geduldet hatte.

Wenn Raffael also aufgetragen worden war, die griechischen Philosophen der Theologie gegenüber zu malen, so war für die Stellung dieser Aufgabe der Humanismus keinesfalls nötig. Ein Maler des XIV Jahrhunderts, Francesco Traini, hatte schon in Santa Caterina zu Pisa Thomas von Aquin als den Repräsentanten der Theologie gebildet und neben ihm Plato und Aristoteles, aus deren geöffneten Büchern Weisheit auf den Heiligen strahlt.

Erscheint in einem Raume des päpstlichen Palastes, als Sinnbild der Theologie, die Dreieinigkeit im offenen Himmel, vom Chore der Patriarchen und Apostel be-

gleitet, niederblickend auf die Doktoren der Kirche, die sich um das Sakrament geschart haben, und ihr gegenüber eine Philosophenversammlung, so konnte doch für keinen Verständigen, der vor die Bilder trat, über die Rangordnung der Disciplinen ein Zweifel bleiben. Dennoch möchten wir von einem Künstler, der überall so einfach und verständlich zu sein sucht, durch das darüberstehende Medaillon jeder Wand einen Titel gegeben hat, welchen wir nur auszusprechen brauchen, um den Gesamtinhalt der darunter befindlichen Darstellung zu haben, auch voraussetzen, dass er etwas Allgemeines über jene Rangordnung gesagt habe.

Die fingierten Reliefs unter dem Parnass, die zu Raffaels reifsten Kompositionen gehören, stehen an keineswegs unbedeutenden Plätzen. An die Wand des Parnasses anstofsend, befinden sich die beiden Thüren des Gemaches, und gleich neben den Thüren jene Grisailles, die also dem Eintretenden zunächst stehen, auf denen das Auge Dessen, der sich entfernt, noch zuletzt haften bleibt. Hier wäre wirklich der beste Platz, einen allgemeinen Gedanken über den ganzen Cyklus auszusprechen, Worte der Einleitung gleichsam, die sich dann auch wieder als Schlussworte verwenden liefsen.

Man hat diesen fingierten Reliefs die Titel gegeben: »Alexander verwahrt die Werke des Homer« und »Augustus verhindert die Verbrennung der Aeneide«. Auf dem einen sind starke Männer bemüht, den schweren Deckel eines Sarkophages zu heben, um den sich Neugierige drängen, den Inhalt des Sarkophages zu sehen. Zwei Krieger zeichnen sich unter der Versammlung aus, durch Tracht und gebieterisches Gebaren als die Vorsteher jener Menge gekennzeichnet, ein Älterer zusammengehaltenen, fast betroffenen Ausdrückes, ein Jüngerer ernst und entschlossen, die Rechte befehlend gegen einen Mann ausstreckend, der Bücher aus dem Sarkophage nimmt.[1]) Das soll nun Alexander sein, wie die übliche Erklärung will, der sich von der persischen Beute allein ein verziertes Behältnis vorbehielt, um darin die Gedichte Homers zu verwahren. Dies war der Überlieferung nach ein kleines kostbares Kästchen, das er mit sich führte, um die Rollen stets zur Hand zu haben. Nach jenem Bilde hätte er sie in einer steinernen Kiste bewahrt, die ihm Zugtiere hätten auf der Reise nachführen müssen. Dass man Raffael dergleichen Widersinn nicht zumuten dürfe, hat zuerst Ernst Plattner eingesehen. Er erklärt nun: Alexander lässt das Grab des Achill öffnen, um die Werke des Homer hineinzulegen.[2]) Dieser Vorgang ist keineswegs eine Überlieferung oder eine Sage, sondern es wurde von Plattner vor dem Bilde erfunden, um wenigstens die Namen des Alexander und Homer zu retten.

Augustus verhinderte, so wird uns gesagt, die Verbrennung der Aeneide. Virgil soll sterbend verordnet haben, das nicht ganz durchgefeilte Gedicht zu vernichten; Augustus jedoch rettete es durch seinen Einspruch: Ist das wirklich der Gegenstand der zweiten Grisaille? Wir sehen, wie auf dem Scheiterhaufen ein Buch verbrannt werden soll, ein Mann, der es den Flammen übergeben soll, wendet sich unentschlossen fragend nach einem hinter ihm Stehenden um. Ein Dritter jedoch, lorbeerbekränzt, vor ihm, einen Trabanten mit dem Herrscherstabe neben sich, fasst nach dem Buche und wendet es dem Feuer zu. Fernerstehende Männer sprechen durch Gebärden ihre Zustimmung aus.

So von den Erklärern im Stiche gelassen, wenden wir uns am besten wieder jenem Litteraturkreise zu, dessen Kenntnis wir bei dem Papste voraussetzen dürfen.

[1]) Gestochen von Marc Anton, B. XIV, No. 207.

[2]) Diese Erklärung wurde von Passavant angenommen, Raphael II, 93.

Ein eifriger Leser war Julius gewiss nicht, er hat es auch nie beansprucht, für einen Gelehrten zu gelten, das scheint auch in jenen Worten Bembo's zu liegen, dass die Bücher seiner Bibliothek zwar nicht zahlreich seien, jedoch schön geschmückt. Was immer für Werke diese Bibliothek enthalten haben mag, gewiss waren die Schriften seines Oheims darunter, des Papstes Sixtus' IV, der das Glück seiner Familie begründet hatte. Seine Jugend verbrachte Giuliano, der nachmalige Papst Julius II, in einem Kaufmannshause. Seine Zukunft wäre gewesen, in einer kleinen Landstadt Düten zu drehen und sie schwänzelnd den jungen Frauen in die Hände zu drücken, welche kamen, für einen Dreier Pfeffer oder Ingwer zu kaufen. Sixtus IV hiefs ihn, die Schürze des Ladenburschen mit dem Purpur zu vertauschen. Julius wusste, was er seinem Oheim zu danken hatte, und liebte es, das Andenken Sixtus' IV hochgehalten zu sehen. Nur war ein Böses dabei; von dem Leben und den Sitten des Verstorbenen konnte man nicht gut sprechen. In anderer Weise liefs sich aber Sixtus IV wohl feiern; er war Professor in Bologna und Rom gewesen und hatte als Kardinal mehrere theologische Werke geschrieben. Man feierte also den Gelehrten und den Schriftsteller, wo man den Menschen und den Hirten nicht feiern konnte. Wenige Jahre vor der Ausmalung der Stanza della Segnatura hatte der Kardinal *Marco Vigerio,* wie Sixtus früher, Lehrer an der Sapienza, Julius II ein Werk gewidmet unter dem Titel Decachordum Christianum[1]), in welchem der Autor die zehn Hauptfeste des Erlösers den zehn Saiten einer Harfe vergleicht, die zum Lobe des Herrn ertönt. In der Widmung ist mehr von Sixtus IV die Rede als von Julius II. Marco Vigerio rühmt ihn als den Lehrer, der ihm die Wege gewiesen; der gegenwärtige Papst sorge nur für das Gedeihen dessen, was Sixtus gepflanzt habe. Das war gewiss nach Julius' II Sinne gesprochen, dessen persönlicher Freund Marco Vigerio war. Albertini macht in seiner, Julius II gewidmeten Beschreibung der Stadt, Sixtus IV mit bewusster Liebedienerei zum Begründer des neuen Rom[2]); er konnte und musste wissen, dass das neue Rom seine Wiedergeburt von den grofsen Projekten Nicolaus' V datiert. Es war eben Hofstil, unter Julius II Sixtus IV zu preisen.

Zwei unter den Abhandlungen, die Francesco delle Rovere, der spätere Papst Sixtus IV, schrieb, haben weitere Verbreitung gefunden: Das Buch vom köstlichen Blute Christi und der Traktat von der Allmacht Gottes. Das erste hatte eine merkwürdige Veranlassung. Am Ostersonntag des Jahres 1462 hielt der später selig gesprochene Franziskaner Jacopo della Marca in Brescia die Morgenpredigt und kam dabei auf eine schon vor hundert Jahren angeregte Controverse zu sprechen, die inzwischen wieder in Vergessenheit geraten war, ob an dem Blute, welches Jesus Christus während der Passion vergossen und am dritten Tage wieder aufgenommen habe, auch während seiner Trennung vom Körper die Göttlichkeit haften geblieben wäre, oder ob es durch diese Trennung die Göttlichkeit verloren hätte. Der Prediger vertrat die letzte Ansicht. Das verdross die Dominikaner, die schon ehemals das Gegenteil behauptet hatten und sie bezeichneten die Lehre des Bruder Jacopo als ketzerisch. Der Inquisitor der Lombardei, in Brescia anwesend, als Dominikaner ein Gegner der Minoriten, rief den Beschuldigten vor seinen Stuhl und belegte ihn mit Censuren, die er, veranlasst von dem Bischofe von Brescia,

[1]) Marci Vigerii Saonensis San. Mariae Transtibe. Praesbi. Car. Senogallien. Decachordum Christianum Julio II Pont. Max. Dicatum. Quod Hieronymus Soncinus in Urbi Fani his caracteribus impressit di X Augusti MDVII.

[2]) a. a. O., S. 80.

dem es um Frieden zu thun war, dann wieder zurücknahm. Bruder Jacopo war ein gern gehörter Prediger, sein Streit mit den geistlichen Behörden erregt allgemeines Interesse, man nimmt Partei für ihn, die Dominikaner erhitzen sich, greifen nun den ganzen Franziskanerorden an, so dass sich endlich dessen Generalvikar genötigt sieht, zu seinen Gunsten einzuschreiten. So kam der Streit an die Kurie, Kommissionen werden eingesetzt, die Universitäten befragt, und zwar die medizinischen Fakultäten, denn es handelte sich zuerst um die Vorfrage der Verbindung von Fleisch und Blut im menschlichen Körper. So drohte eben, als das ganze Interesse des Papstes Pius' II auf das Zustandekommen eines Kreuzzuges gerichtet war, eine ernstliche Störung in der römischen Kirche; denn bei dem grofsen Einflusse der beiden Orden konnte man eine tiefe Spaltung befürchten. Zugleich sah der Papst den brauchbarsten Prediger des Kreuzzuges, den erprobten Genossen Capistrano bedroht. Er verordnete deshalb eine Disputation zu Mantua, auf der man, wie es vorauszusetzen war, zu keiner Einigung kam, die aber den Papst zu dem Entschlusse brachte, persönlich einzugreifen, und beiden Teilen Stillschweigen über diese für die Lehre gleichgültige Frage aufzuerlegen. Wenn man von dem »alten Humanisten auf dem römischen Stuhle« spricht, übersieht man zumeist, mit welchen scholastischen Spitzfindigkeiten er sich noch beschäftigen musste, aber auch welches Interesse solche Fragen noch zu seiner Zeit erregten.

Bei jenem Gespräche zu Mantua hatte sich der General der Franziskaner Francesco delle Rovere hervorgethan, war für Frieden und Versöhnung eingetreten, ohne die Interessen seines Ordens hintanzusetzen, und hatte sich dabei als gelehrter Theologe Ruhm erworben. Seine Gelehrsamkeit wollte er nicht vergraben und schrieb später als Kardinal gegen das Verbot des damals freilich schon verstorbenen Pius, sein Buch über das Blut Christi. Das Buch ist geschickt gemacht; unter dem Vorgeben einer unparteiischen Darstellung des Streites, wusste er die Dominikaner lächerlich zu machen, ohne scheinbar aus der Rolle des objektiven Beurteilers zu fallen.

Unterscheidungen von gleicher Subtilität behandelt der Traktat von der Allmacht Gottes. Es war von einem Ungenannten, wie es scheint, einem Professor an der Universität von Bologna, behauptet worden, Gottes Allmacht wäre nicht im Stande gewesen, Judas unter die Seligen aufzunehmen oder Petrus zu verdammen.

Diese beiden Schriften wurden dann nach Einführung des Buchdruckes in Italien von Giovanni Filippo de Lignamine 1472 herausgegeben. Der Drucker widmete das Buch mit höflichen Verbeugungen dem inzwischen Papst gewordenen Autor. Am Beginn der Widmung werden seine Verdienste um die Beilegung des Streites über das Blut Christi hervorgehoben, dann des Papstes Eifer für die Reinerhaltung der christlichen Heilslehre gepriesen, was zu dem zweiten Werke über die Allmacht Gottes hinüberleitet. So hätten nicht nur die Kirchenväter gehandelt, sondern schon die Heiden, wie ein Vorfall unter den Konsuln *P. Cornelius* und *Baebius Pamphilus* beweise. Als auf dem Acker des Lucius Petilius ein Sarkophag, gefüllt mit griechischen und lateinischen Büchern, gefunden wurde, hätten die Konsuln gesorgt, dass die lateinischen zwar mit Ehrfurcht bewahrt würden, die griechischen aber, von denen man glaubte, dass sie die Religion lockern könnten, hätten sie auf Befehl des Senates verbrennen lassen.[1]) Diese Erzählung ist aus dem ersten Buche

[1]) Die betreffende Stelle der Widmung lautet: *Additus et abste est priori opusculo secundus labor in eos qui divinam potenciam eternam et infinitam confidenter magis quam audacter circumscribere audent et temerario ausu diffinire. Ex quo sane intelligi potest*

des Valerius Maximus [1]) genommen, einer Sammlung moralischer Beispiele, die damals in allen Händen war. Dort ist der Inhalt der gefundenen Bücher genauer angegeben. Die lateinischen enthielten das römische Pontifikalrecht, die griechischen waren philosophischen Inhalts.[2]) »Jene altertümlich gesinnten«, so begründet Valerius Maximus die Verbrennung der griechischen Bücher, »wollten nämlich nicht, dass in dieser Stadt bewahrt werde, was die Geister der Menschen vom Gottesdienste abbringen könnte.«[3])

So sind wir wieder bei jenen fingierten Reliefs unter dem Parnass angelangt, von denen wir ausgingen. Es kann kein Zweifel sein, dass Julius dort die Scenen aus dem Valerius Maximus anbringen liefs, die einst als Ehrentitel für seinen Oheim verwendet worden waren. Auf der einen Seite sehen wir die beiden Konsuln den Sarkophag mit dem merkwürdigen Inhalt auffinden, auf der anderen Seite die Verbrennung der gefährlichen philosophischen Bücher. Wir täuschten uns nicht, als wir an dieser Stelle gleichsam die Vorrede für die ganzen Malereien zu finden glaubten. Nicht deutlicher kann zu dem Eintretenden gesprochen werden, als es durch diese Bilder geschieht. Von allen geistigen Schätzen sind nur jene der Betrachtung wert, die zum Verständnis und zur Verteidigung der Religion dienen. In diesem Sinne sollen die Juristen, Philosophen und Dichter gelesen und benutzt werden, in diesem Sinne sollen die Autoren ihre Werke abfassen, damit diesen nicht drohe, was mit jenen gefährlichen Büchern dort an der Wand geschieht, und was nicht zu allen Zeiten mit den Büchern allein geschah.

Nichts mehr von Gleichstellung von Philosophie und Theologie, nichts mehr von dem Triumphe des Humanismus im Hause des Papstes! So schmerzlich es sein mag für die Freunde des Pikanten, es ist Alles einfach, leicht verständlich, passend für den Ort und für den geistlichen Wirt, der hier befreundete Gäste mit geistiger Speise nährte.

Wohl aber entspricht das in späterer Zeit gemalte dritte Zimmer, die Stanza dell' incendio, mit ihrem höfischen Programme, welches Scenen aus dem Leben jener grofsen Päpste umfasste, die mit dem Auftraggeber Leo X nichts als den Namen gemein hatten, dem Litteratenwesen des Humanismus, mit seinen bombastischen Vergleichungen in Widmungsgedichten und Bettelbriefen. Freilich war ein gewaltiger Unterschied zwischen den Bestellern. Julius II, unter dem Volke aufgewachsen, bleibt bei den verbreiteten, mächtig wirkenden, religiösen Vorstellungen seiner Zeit; Leo X, der Sohn der römischen Fürstin, aufgepäppelt mit Bildungsbrei, streut sich selbst überwitzigen Weihrauch.

---

quanta tibi sit quod praedixi non solum tuende verum eciam attollende christiane fidei cura et diligencia. Dum nichil in ea pati potes, vel hereticum, vel impie dictum, vel quod animos hominum a dei summi cultu avocet et amoveat. Sic apud nostros Augustinum Hioronimum Ambrosium Gregoriumque dinine domus zelo exesos contra hereticos et latrasse et rugisse legisti. Sic apud gentiles P. Cornelium et Lebium Pamphilum (sic) consules Romanos egisse meministi. Qui inventa in agro L. Pecilii a fossoribus lapidea arca que libros grecos et latinos contineret Latinos quidem magna reuerentia asseruandos curaverunt. Grecos autem qui ad soluendam religionem pertinere existimabantur senatus auctoritate cremari iusserunt.

[1]) I., cap. I, 12; vergl. auch Livius 40, 29.

[2]) *Latini septem de jure pontificum, totidemque Graeci de disciplina sapientiae.*

[3]) *Latinos magna diligentia asservandos curaverunt: Graecos, quia aliqua ex parte ad solvendum religionem pertinere existimabuntur, Q. Petilius praetor urbanus ex auctoritate senatus per victimarios facto igne in conspectu popoli cremavit. Noluerunt enim prisci viri quidquam in hoc adservari civitate, quo animi hominum a deorum cultu avocarentur.*

Man sollte aber auch wissen, dass Sixtus IV Anteil habe an diesem in der Bibliothek seines Neffen gemalten Cyklus, er wird daher auf dem Hauptbilde der Disputa herausgestellt auf eigenen Plan, ein Kodex mit seinen Werken liegt zu seinen Füfsen, mit der Rechten weist er hinauf auf den dreieinigen Gott, dessen Anblick ihm zu Teil wird. Fest steht er hier vorne wie ein Vermittler des geistigen Reichtumes, den diese Mauern umschliefsen. Gegen ihn tritt Julius II bescheiden zurück. Unter den Theologen hat er nichts zu thun; in die litterarische Gesellschaft gehört er nur, indem er als Papst die ihm zustehenden kirchlichen Verordnungen veranlasst. Deshalb liefs er es zu, dass dem die Decretalen publizierenden Papste Porträtähnlichkeit mit ihm gegeben werde. Verständig ordnet er sich hier unter, wo er in der Schule der Weisen sitzt, während er in der Kammer nebenan, die den Triumph der Kirche über ihre Widersacher schildert, immer stolz an seinem Platze ist. Da er selbst nicht als Autor glänzen kann, so will er doch zeigen, dass es ein anderes Mitglied der Familie wohl vermochte. Es liegt etwas menschlich Rührendes darin, wie Sixtus IV in der Stanza della Segnatura hervorgehoben wird, aber auch etwas von dem grofsen Zug in Julius' Wesen, wenn er die Würde seiner Familie von geistigen Verdiensten ableitet.

Nicht auf Marsilio Ficino, oder wer sonst aufsen war, dem Orte und dem Herzen nach, sondern auf zwei frühere Bewohner des Vatikans, auf Vorgänger Julius' II, auf Nicolaus V und Sixtus IV, fufst die äufsere Anregung zu diesem Cyklus. Was in der Stanza della Segnatura gemalt ist, das hätte, wenn man nur den geistigen Inhalt in Betracht zieht, lange schon vor allem Humanismus jeder Trecentist in Florenz oder Siena malen können. Und einer hat es auch gemalt; jener köstliche Künstler, der die Wände der spanischen Kapelle schmückte. In langen Reihen zeigt er uns die Personifikation der geistlichen und weltlichen Wissenschaften, und zu ihren Füfsen die Vertreter dieser Disziplinen im Heidentum und Christentum, aber alle nur bestimmt, das System der Theologie zu bekräftigen und zu stärken, als deren Vertreter dort im Dominikanerkloster sinnreich der hl. Thomas, der alle Disziplinen in sich vereinigt, gewählt ist.

Es bedurfte keiner langen Beratungen mit Dichtern und Gelehrten, denn das Programm für die Ausmalung seiner Bibliothek konnte der Papst dem Maler mit wenigen Worten geben. Und hätte es ihm der Papst nicht gesagt, er hätte es jeden Sonntag von den Dominikanern drüben in der Minerva, in der Predigt hören können. Nicht auf ihren Inhalt, sondern auf ihre Durchführung gründet sich der unbegrenzte Ruhm dieser Gemälde. Raffael hatte eindringlicher als jeder Weise den hohen Wert der geistigen Güter dargestellt, aber nicht wie ein Litterat durch Ideen, sondern durch sinnliche Darstellung der geistigen Arbeit. »In der That ist das Unterscheidende der bildenden Künste nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen aufzufassen, und das anschaulich Aufgefasste so darzustellen, dass solches ohne alle Zuziehung von Thätigkeiten des Verstandes unmittelbar durch die Anschauung auch von Anderen erfasst werden könne.« Mit dieser Definition der bildenden Kunst, die von Rumohr, ihrem feinsten Kenner herrührt, ist Raffael in völliger Übereinstimmung.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

DAS BERLINER MOSES-RELIEF UND DIE THÜREN VON STA. SABINA IN ROM

VON J. STRZYGOWSKI

Die Königlichen Museen in Berlin haben kürzlich ein unscheinbares Marmorrelief erworben, welches wegen seiner Zugehörigkeit zu einem Kunstkreise, über dessen figürliche Steinplastik wir bisher so gut wie gar nicht unterrichtet sind, der Beachtung der Kunstfreunde in besonderem Maſse wert erscheint. Indem ich dasselbe veröffentliche, schlieſse ich daran ein Paar verwandte Denkmäler der Trümmerwelt von Konstantinopel und benutze zugleich die öftere Erwähnung der trotz der neuesten Arbeit Berthiers[1]) immer noch rätselhaften Thüren von Sta. Sabina zur Publikation einiger weiterer Denkmäler derselben Stadt, die geeignet sind, wenigstens nach einer Richtung hin, Licht auf jene Holzthüren zu werfen.

Der Unterzeichnete lernte das Berliner Relief noch im Besitze des Dr. A. Mordtmann in Konstantinopel kennen. Nach den Aussagen desselben war es bis zum Herbste 1880 an der Innenseite der Landmauer von Konstantinopel und zwar in halber Höhe derselben zwischen Siliwri und Mewlachane kapu eingemauert.[2]) Es besteht aus grobkörnigem Inselmarmor, ist 1,07 m hoch, 0,85 m breit und 0,15 m dick. Leider fehlt die rechte obere Ecke sowie ein Splitter im linken unteren Felde; und auch die erhaltenen Teile setzen sich aus sechs Fragmenten zusammen, deren Relief überdies stellenweise abgestoſsen ist.

Wir sehen (Abb. 1) in einem giebelgekrönten Intercolumnium einen bartlosen Mann mit glatt in die Stirn und den Nacken gekämmtem Haar, der, in einen weiten Mantel gekleidet, die Hände unter demselben nach rechts oben erhebt, wo aus der Ecke des Relieffeldes eine Hand ragt, die ihm eine Rolle reicht. Der Mann schreitet mit gebeugten Knien nach rechts aus. Vor ihm in der rechten unteren Ecke ist in wolkigen Massen ein Bergabhang angedeutet, hinter ihm erscheint eine zweite bartlose Gestalt, welche, nach der Rolle aufblickend, in Vorderansicht nach links zurücktritt und die rechte Hand offen, wie scheu nach der Seite erhebt. Sie ist in einen Chiton mit kurzen Ärmeln und einen Mantel gekleidet, der die rechte Schulter

---

[1]) P. J.-J. Berthier, »La porte de Sainte-Sabine à Rome«, Fribourg (Suisse) 1892.

[2]) Nach dem Χάρτης ἀρχαιολογικὸς τῶν χερσαίων τειχῶν Κωνσταντινουπόλεως, herausgegeben vom Ελλ. Φιλ. Σύλλογος in KP. als Parartima des 14. Bandes, wäre die Stelle in der Nähe der mit No. 57 bezeichneten Einbuchtung τὸ Σίγμα zu suchen.

frei lässt. — Die flankierenden Säulen haben eine plumpe aus einem Plinthus und drei Wülsten, von denen der mittlere sehr hoch gebildet ist, bestehende Basis, der Schaft verjüngt sich stark von unten nach der Mitte, hat oben und unten breite Ränder und trägt hohe Akanthuskapitelle, ohne Voluten, mit einem mittleren pfeil-

Abb. 1. Marmorrelief aus Konstantinopel. Königliche Museen Berlin.

artigen Blatte. Übrigens ist nur das Kapitell rechts und auch dieses nur teilweise erhalten. Auf dem Architrav erkennt man Reste einer Inschrift:

/////// Ψ /// ? /// IWANN' ///// IATP ///

Darüber steigt ein doppelt geränderter Giebel auf, in dessen Innenfeld eine einfache crux immissa erscheint, die unten von zwei Blättern und seitlich von je einem Pfau, hinter dem in jeder Giebelecke noch ein Blatt hervortritt, begleitet wird.

Das Relief ist oben zum Viereck ergänzt und in die so entstehenden Dreiecksfelder sind Blattranken skulpiert.

Da das Relief in Konstantinopel gefunden ist, können wir es wohl unbedenklich für die byzantinische Kunst in Anspruch nehmen, so dass nur die Fragen nach der Zeit seiner Entstehung und dem Inhalt zu lösen bleiben. Als terminus ante quem liegt die Periode des Bildersturmes von vornherein fest; denn in mittelbyzantinischer Zeit wird zwar das figürliche Marmorrelief nicht völlig aufgegeben, doch sind die wenigen Erzeugnisse auf bestimmte Bildtypen, wie die Maria-Orans beschränkt.[1]) Innerhalb der Grenzen der altbyzantinischen Kunst aber spricht schon die Formengebung für die Spätzeit, d. h. die Zeit nach Justinian. Das Relief ist zwar aus den Händen eines Handwerkers hervorgegangen; immer zeigen ja aber auch derartige Schöpfungen den Rückschlag der Schicksale der grofsen Kunst. Und diese lässt in Konstantinopel im IV Jahrhundert, obzwar unbeholfen, doch immer noch die konventionelle Eleganz der antik-römischen Bildwerke hervortreten, zeigt dann aber im Zeitalter der beiden Theodosius und bis auf Justinian den byzantinischen Stil voll entwickelt, verbunden mit eigenartiger Formbildung auf allen Gebieten.[2]) Erst seit man in Justinians Zeit völlig mit den Traditionen der Antike bricht, in der Architektur bis in die Details neue konstruktive Gedanken durchdringen und die Dekoration rein flächenhaft und farbig wird, als auch die Errichtung von Porträtstatuen immer seltener wurde und das byzantinische Reich in jene Zeit der Stagnation trat, die erst mit den Macedoniern endete, da verfiel auch die Plastik, und ihre Erzeugnisse wurden immer seltener. Unser Relief lässt in der Bewegung und Gewandbildung unzweideutig den byzantinischen Stil hervortreten; von dem charakteristischen Bildtypus wird sofort die Rede sein. Aber die fast nur geritzten Gesichtszüge, der unproportionierte Körper der die Rolle empfangenden Gestalt, die rohe Bildung der Rückenlinie, des Beines und die klobigen Füfse derselben, dazu das im Gegensatz zu den Schöpfungen der Blütezeit flache Relief sind gleicherweise Zeugnisse des Verfalles der nachjustinianischen Zeit. Dasselbe gilt von der ornamentalen Umrahmung, worauf später im Besonderen einzugehen sein wird.

Zum gleichen Zeitansatz führt die vergleichende Betrachtung des Bildtypus. A. Mordtmann glaubte, indem er die Inschrift[3]) für die Deutung heranzog, dass der Arzt Johannes dargestellt sei, welcher seine Mission von Gott empfange. In der That liefse sich diese Annahme meines Erachtens stützen durch die Stelle Sirach 38, 1—2: »Ehre den Arzt mit gebührlicher Verehrung, dass du ihn habest zur Not; denn der Herr hat ihn geschaffen und die Arznei kommt vom Höchsten«. Dennoch ist diese Deutung nicht zulässig, weil dafür jede Analogie fehlt und die Darstellung in sich Anzeichen hat, welche es unzweifelhaft machen, dass ein biblischer Gegenstand gegeben ist. Wir haben es eben, wie in so vielen anderen Beispielen, mit einem Grabsteine zu thun, in dem durch die bildliche Scene auf die Erlösung des Verstorbenen angespielt wird: in diesem Falle wählte man dafür eine Scene aus dem Leben des Moses, und es ist nicht ausgeschlossen, dass bei dieser Wahl die Stelle

---

[1]) Vergl. Strzygowski in der Röm. Quartalschrift 1893, und Archäologische Ehrengabe zum 70. Geburtstage de Rossi's, S. 401 ff.

[2]) Vergl. Strzygowski, »Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit« in der Byzantinischen Zeitschrift 1892, S. 575 ff.

[3]) die er (Revue de l'art chrétien 1891, p. 465) »Διαφέρει Ἰωάννῃ ἰατρῷ« liest. Er hat sich übrigens inzwischen (ebenda) stillschweigend meiner Deutung genähert.

Sirach 38, 1—2, mit Bezug auf den Verstorbenen, einen Arzt, wegen der ungefähr entsprechenden Darstellung mit bestimmend war.

Dargestellt ist, streng genommen, die Berufung des Moses. Auf den ersten Blick würde man an die Verleihung der zehn Gebote denken; die altbyzantinische Kunst aber hat dafür einen anderen Typus. Es empfiehlt sich, die Entwickelung beider Darstellungen zu verfolgen. Die *altchristliche* Kunst der Katakomben und Sarkophage trennt die beiden Scenen nicht: wir sehen dort fast immer Moses unbärtig, gekleidet in tunica und pallium, wie er sich nach der Seite, zumeist nach rechts hinwendet und mit einer Hand, die stets unbedeckt ist, eine Rolle oder die Tafeln entgegennimmt, die ihm eine aus Wolken ragende Hand darreicht.[1]) Zumeist stellt er den einen Fufs auf eine Erhöhung, die vor ihm aus dem Boden ragt und oft mit einem Baume bepflanzt ist. Vereinzelt ist Moses, wie sonst Christus, von einem Manne begleitet, für den keine weitere Erklärung zu suchen sein dürfte, denn in dem einen Falle (Garr. 379, 2 aus Aix nach Peiresc) hat der Sarkophagarbeiter in ihm unzweifelhaft gedankenlos den Jünger wiederholt, den er in den anderen Scenen neben Christus gebildet hatte. Lässt er doch die gleiche Gestalt mit einer Rolle in der Hand auch Abraham bei seinem Opfer begleiten. Dasselbe gilt von einem Sarkophag im Lateran (Garr. 358, 3). Nur ein Exemplar in Arles (Garr. 310, 4) könnte, für sich allein betrachtet, zu Konjekturen Anlass geben. Doch ist, glaube ich, auch hier die Figur nur raumausfüllend indirekt auf dem Wege wie in den beiden anderen Fällen entstanden.

Auch das Berliner Relief zeigt Moses in Begleitung eines Mannes, der aber nicht wie auf den altchristlichen Sarkophagen ruhig mit einer Rolle in der Hand dasteht, sondern an der Handlung durch Zeichen der Erregung teilnimmt. In dieser Art ist er stereotyp als Begleitfigur in zahlreichen, zum Teil ravennatischen Elfenbeinskulpturen (Garr. 419 und 438ff.). Ebenso ist Moses selbst stärker bewegt und, was die Hauptsache ist, er fasst nicht mit einer unbedeckten Hand nach oben, sondern — und das ist der typisch *byzantinische* Zug — er erhebt beide Hände unter dem Mantel der Rolle entgegen. Endlich setzt er den einen Fufs nicht, wie in den Sarkophagskulpturen, auf den Berg; er berührt denselben nicht einmal.

Eine Analogie für diese Eigentümlichkeiten des Berliner Reliefs finden wir an der Thür von Sta. Sabina.[2]) Auch dort begleitet den Moses eine zweite Gestalt, welche die Hände erstaunt erhebt[3]) und Moses selbst hat beim Empfange der Rolle den Mantel über die Arme gebreitet. Der Berg aber steht etwas tiefer in den unteren Reihen; dass er ebenso gut für die obere Scene gilt, hat der Schnitzer dadurch angedeutet, dass er die Basis, auf der Moses und sein Begleiter stehen, umbiegen und herablaufen lässt. Die Übereinstimmung beider Skulpturen erstreckt sich nicht auch auf den Formenausdruck dieser sachlichen Analogien. Doch genügt ein Blick auf die übrigen Darstellungen dieses Gegenstandes aus dem Kreise des

[1]) Nach Garrucci's Atlas. Ausnahmen, wie, dass Moses in dem Fresko der Katakombe von SS. Pietro e Marcellino (48, 2) und auf dem lateranensischen Sarkophage (364, 2) bärtig ist, habe ich nicht am Originale nachgeprüft. Doch kommen sie in jedem Falle an dieser Stelle nicht weiter in Betracht.

[2]) Abg. bei Berthier a. a. O., S. 40; Garrucci 500, V. a. a. O.

[3]) Berthier, S. 42, nimmt an, dass Aaron nach 2. Moses 4, 14—16 dargestellt sei. Ich glaube aber, dass der Begleiter auch hier, wie auf den Sarkophagen und in Berlin raumausfüllend ist. Der reproduzierende Handwerker machte sich nicht viel Gedanken bei einer solchen räumlich erwünschten Erweiterung des Typus.

christlichen Altertums, um uns zu überzeugen, dass schliefslich doch die Thür von Sta. Sabina dem Berliner Relief unter allen Beispielen am nächsten steht.

Es empfiehlt sich, für diesen Nachweis noch zwei andere Scenen heranzuziehen, die in altchristlichen Denkmälern fehlen, dagegen in solchen von byzantischem Ursprunge gewöhnlich mit der Übergabe der Rolle vereinigt, daher geeignet sind, über den in letzterer dargestellten Moment volle Klarheit zu geben. So gleich auf der Thür von Sta. Sabina, wo Moses auf derselben Tafel noch einmal sitzend inmitten der Schafe Jethros, und ein zweites Mal, ebenfalls sitzend, vor dem brennenden Berge (Busche) erscheint, wie er sich, während ein Engel zu ihm spricht, die Sandalen löst. Da diese beiden Scenen am Berge Horeb spielen und die dritte direkt mit der Scene vor dem brennenden Busche verbunden ist, so wird man auch die Übergabe der Rolle auf den Horeb verlegen müssen und passend die Berufung des Moses angedeutet sehen, um so mehr als für die Übergabe der Gebote ein anderer Typus nachweisbar ist. Derselben Zusammenstellung begegnen wir in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna, in den Miniaturen des Kosmas Indikopleustes und etwas variiert und unvollständig auf der Lipsanothek in Brescia.

In den drei auf uns gekommenen Handschriften des Kosmas in der Vaticana, der Laurentiana und der Sinai-Bibliothek [1]) steht Moses links im kurzen, ärmellosen Rock, auf seinen Stab gestützt und die rechte Hand zur Brust erhoben, inmitten seiner Herde. Die Hand Gottes segnet ihn. Keine Spur also einer formalen Übereinstimmung mit den Sabina-Thüren. Dagegen schliefst sich Moses, wie er die Rolle empfängt, darin an die beiden Skulpturen in Berlin und Rom, dass er dieselbe mit bedeckten Armen entgegennimmt und der Berg vor ihm unten in der Ecke, und wie an der Thür, brennend dargestellt ist. Der Begleiter fehlt. In der dritten Scene vor dem brennenden Busche fehlt Moses selbst; es sind nur die Charakteristika der Begebenheit, die abgelegten Schuhe und der brennende Busch selbst dargestellt.[2])

Auf der Lipsanothek in Brescia ist das Leben des Moses ebenso ausführlich behandelt, wie auf der Sabina-Thür, wo ihm drei grofse Reliefs mit neun Scenen gewidmet sind. Wie die Auswahl, so ist jedoch auch die Darstellungsweise von inhaltlich gleichen Scenen verschieden. Unter Anderem wird nicht die Übergabe der Rolle selbst, sondern eine spätere Scene gegeben, und beim Sandalenlösen sitzt Moses nicht, wie auf der Thür von Sta. Sabina, sondern er steht, zur Hand aufblickend, mit höher aufgestütztem Fufse da (Garr. 443). Dieses Motiv findet sich wieder in den Mosaiken von S. Vitale. Dazu aber gesellen sich hier die beiden anderen Scenen: Moses inmitten der Schafe sitzend (wobei in Kopfhaltung und darin, dass er mit der rechten Hand ein Schaf streichelt, Verwandtschaft mit dem bekannten Mosaik von S. Nazaro e Celso hervortritt) und Moses die Rolle in Empfang nehmend. In dieser letzteren Scene macht sich eine bemerkenswerte Wandlung im Typus geltend: Moses empfängt die Rolle zwar mit bedeckten Händen, aber er blickt nicht, wie in dem Berliner Relief, an der Thür von Sta. Sabina und im Kosmas zur Hand auf, sondern wendet den Kopf ab nach der entgegengesetzten Seite. Damit nun

[1]) Abb. nach dem Vaticanus bei Garrucci 143, 1, nach dem Sinaiticus in Kondakoffs **Синайское альбомъ.**

[2]) Ich möchte Kondakoff (Histoire I, S. 144, Anm. 3) und Tikkanen (die Genesismosaiken, S. 83) nicht unbedingt zustimmen, wenn sie in dem statt des Busches gezeichneten Kelch ein Symbol der Eucharistie sehen. Es steht doch ausdrücklich ἡ βατος dabei, der Krug dürfte daher einfach auf ein Missverstehen durch die kopierenden Miniatoren zurückgehen.

kennzeichnet die altbyzantinische Kunst im Gegensatz zur Berufung Mosis die Verleihung der Gebote auf dem Sinai, indem sie 2. Moses 33, 20 berücksichtigt, wonach Moses das Gesicht Gottes nicht habe sehen dürfen und nach Cyrillus den Kopf abwandte [1]) Auf diese Scene weist in dem ravennatischen Mosaik eine Gruppe von Juden, die am Fufse des Berges harrt. Zumeist sind dann auch noch statt der Rolle, dem Texte entsprechend, Tafeln dargestellt, so in der syrischen Bibel von 586, (Garr. 129, 2) — vielleicht ist dieser Typus überhaupt syrischen Ursprungs [2]) — auf einer Pyxis der Sammlung Basilewski in der Ermitage (Garr. 440, 2) [3]) und in einer zweiten Miniatur des Kosmas Indikopleustes (Garr. 144, 1), wo, wie in S. Vitale, die wartenden Juden am Fufse des Sinai angedeutet sind. Wie hier im Kosmas die Berufung und Gesetzeserteilung aufeinanderfolgen, so auch noch in den mittelbyzantinischen Oktateuchen. Doch verschwindet der Unterschied später und man findet bald die eine, bald die andere Art angewendet. Recht bezeichnend aber ist, dass sich in mittelbyzantinischer Zeit noch Nachklänge der Gruppierung von Berufung oder Gesetzeserteilung mit dem Hirtenleben und dem brennenden Busch, wie an den Thüren von Sta. Sabina, in S. Vitale und im Kosmas, so auch in den verschiedenen Psalterredaktionen nachweisen lassen.[4])

Das Berliner Relief, der Zeit vor dem Bildersturm angehörig, stellt somit nach der Haltung des Kopfes die Berufung des Moses dar und schliefst sich — wie dies die Provenienz ja erwarten liefs — schon durch das Motiv der bedeckt erhobenen Hände unzweifelhaft den byzantinischen Typen an. Dieses letztere Motiv entwickelte sich wahrscheinlich gleichzeitig mit seinem Eindringen in andere biblische Scenen, wie in die Anbetung der Magier, die Taufe Christi u. a. m., also im V Jahrhundert. In dem Berliner Relief kommt nun noch dazu, dass in der devoten Haltung des Moses sich deutlich auch ein Ansatz zur Proskynesis ausspricht. Dieselben gebogenen Kniee finden wir in der Miniatur der syrischen Bibel von 586. Die voll entwickelte Proskynesis begegnet uns in der Scene des Gott verehrenden Moses im Kosmas, dessen ältestes erhaltenes Exemplar in der Vaticana dem VII Jahrhundert etwa angehört (Garr. 144, 1). Weiteren Kreisen dürfte diese Form der Verehrung aus dem bekannten Mosaik der Portal-Lünette der Sophienkirche bekannt sein, worin ein bärtiger Kaiser, also frühestens Phokas (602—610) Christus adorierend dargestellt ist. Wir werden daher auf Grund dieser Kniebeugung bei Datierung des Berliner Reliefs eher für das VII Jahrhundert als eine frühere Zeit sein und treffen in diesem Falle zusammen mit dem Resultate, welches ein Blick auf die Formbildung geliefert hat.

Es bleibt noch die ornamentale Umrahmung zu betrachten. Die Säule ist so roh gebildet, dass wir sie keinesfalls in einer Zeit des allgemein hoch entwickelten Formengeschmackes entstanden denken können, wenn auch die Anwendung des Giebels auf geradem Architrav und die Benutzung des letzteren für die Anbringung der Inschrift noch deutlich den Zusammenhang mit der antiken Tradition hervortreten lassen. Diesem, in den Verhältnissen verkümmerten antiken Gehäuse, fehlt

---

[1]) Cat. in Acta, ed. Kram. S. 116, nach Garr. Text III, S. 73.

[2]) Vorbild für die Sachlage wäre dann die Entwickelung der drei Typen der Verkündigung. Vergl. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, S. 42 ff.

[3]) Hinter Moses erscheint hier wie in Berlin und an der Thür von Sta. Sabina ein staunender Mann, dessen Gebärde der auf dem Berliner Relief verwandt ist und sich, wie gesagt, häufig auch auf Elfenbeinskulpturen ravennatischen Ursprunges findet.

[4]) Vergl. darüber die Bemerkungen von Tikkanen, die Genesismosaiken, S. 139.

jede Spur klassischen Schmuckes. Die Akanthuskapitelle ohne Voluten, mit einer Art Epheublatt unter der Mitte des nicht einspringenden Abakus, zeigen vielmehr die Auflösung des antiken Kanons. Die Pfauen zu Seiten des Kreuzes bestätigen die Annahme, dass wir es mit einem Grabsteine zu thun haben. Sie werden ein besonders beliebtes Requisit der reich ausgebildeten Tierornamentik nach dem Bildersturm in Byzanz sowohl, wie auf italischem Boden.

Von besonderem Interesse ist der Schnitt der für die Ausfüllung des übrigen Raumes benutzten Ranke. Jede Ranke entwickelt sich aus einem doppellinig begrenzten Stamm. Die gewöhnliche Art der Blattentwickelung ist nun die, dass die innere Linie kurz umbiegt und die Wurzel einer Reihe von Lappen wird, die auf irgend eine Art in die, in weitem Bogen ablaufende zweite Linie, welche die Spitze des Blattes bildet, übergehen. Auf unserem Relief findet die Blattentwickelung gerade umgekehrt statt: der innere kurze Bogen bildet die Spitze und die äufsere Linie entwickelt sich hahnenkammartig in Lappen. Diese Art begegnet uns weder in der byzantinischen Kunst vor Justinian, noch nach dem Bildersturm; sie scheint charakteristisch für die Zeit, deren Centrum das VII Jahrhundert bildet. Die ältere Kunst kennt nur die aus dem Wein-, Epheu-, Klee- d. i. überhaupt aus irgend einem bestimmten Blatte entwickelte naturalistische Ranke. Diejenige des Berliner Reliefs schliefst sich aber an gar keine Naturform; damit beginnt die, für die Zeit nach Justinian bezeichnende und mit den Jahrhunderten immer mehr zunehmende Linienspielerei, die das Merkmal des Mittelalters bildet. Es wird sich Gelegenheit bieten, darauf an anderer Stelle näher einzugehen.

Abb. 2. Marmorrelief.
Im Museum des Tschinili-Kjöschk zu Konstantinopel.

Dieses eigenartige Rankenornament leitet über zur Betrachtung eines anderen Marmorreliefs, welches sich heute im K. Ottomanischen Museum des Tschinili-Kjöschk in Stambul befindet. Es ist 1,10 m hoch, 0,65 m breit, 0,07 m dick, bildete einst das linke Ende einer mehr langen als hohen Tafel, und besteht aus zwei Teilen, die selbst wieder links unten und rechts oben ausgebrochen sind. Provenienz Konstantinopel.

Wir sehen (Abbildung 2) innerhalb der Umrahmung am linken Tafelende eine bartlose, in Mantel und Chiton gekleidete Gestalt stehen, welche sich leicht nach rechts hin wendet, wo, durch einen Baum getrennt, eine zweite Gestalt erscheint, von der leider Brust und Kopf grofsenteils ausgebrochen sind. Doch erkennt man, dass die-

selbe nach links schreitend, mit offen nach oben ausgestreckter rechter Hand auftritt, dieselbe Kleidung wie die Gestalt links trägt und sich von ihr nur durch das volle, im Nacken rund geschnittene Haar unterscheidet. Der Kopf muss nach vorn gewendet gewesen sein. Unten schliefst das Relief mit einem glatten Rande, links und oben mit einem Rankenstreifen, der, obwohl roher gebildet, doch in den hahnenkammartig umgebogenen Blattenden, sich deutlich verwandt mit dem Rankenwerk auf dem Berliner Relief zeigt. Und dazu kommt überdies die gleichartige Reliefbehandlung, die völlig identische Ausführung der Köpfe, Hände, Füfse, und vor Allem auch des Gewandes. Es dürfte daher keinen Widerspruch finden, wenn ich die beiden Reliefs derselben Handwerkerschule zuschreibe.

Bei einem Versuche, die dargestellte Scene zu deuten, ist zu beachten, dass wir die Ausdehnung der Tafel nach rechts hin nicht kennen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass der Baum die Mitte einnahm und nur zwei Figuren vorhanden waren. Da überdies die Handbewegungen — die Figur links scheint die Rechte offen vor dem Leibe gehalten zu haben — nicht hinreichend charakteristisch sind, so verzichte ich darauf, irgendwelche Vermutungen auszusprechen und begnüge mich damit, auf Analogien in der Gruppierung der beiden Figuren zu Seiten eines Baumes hinzuweisen. Hier führt uns die Untersuchung zum zweiten Male auf die Holzthüren von Sta. Sabina. Man vergleiche dort Christus zwischen den beiden Heiligen (Berthier, S. 70; Garr. 499, 6), oder die Begegnung Christi mit den Frauen (Berthier, S. 52; Garr. 499, 2). Die Bildung der Bäume und einzelner Motive an den Figuren ist genau dieselbe. Und noch ein anderes von den schon oben gelegentlich der Behandlung des Moses-Cyklus herangezogenen Denkmälern bietet auch hier wieder Vergleichspunkte dar, die Lipsanothek in Brescia, welche ich an anderer Stelle entgegen den zuletzt von J. Ficker[1]) für den weströmischen Ursprung geltend gemachten Gründen als ein bezeichnendes Werk der altbyzantinischen Elfenbeinplastik nachweisen werde. Hier sei nur auf die Analogie in der Anordnung der Figuren zwischen ähnlich geformten Bäumen in mehreren Scenen hingewiesen (Garr. 441 ff.).

Diese beiden Steinreliefs in Berlin und Stambul stehen trotz ihrer banausischen Roheit immer noch glänzend da gegenüber den heute verbreiteten Ansichten über die byzantinische Plastik der nachjustinianischen Zeit. Der leider so früh verstorbene Rafaelle Cattaneo z. B. hat in seiner überaus fleifsigen Arbeit über die Architektur in Italien vom VI bis X Jahrhundert etwa ein Bild der byzantinischen Plastik des VII Jahrhunderts entworfen, welches, wenn es richtig wäre, einen so unbegreiflichen Sturz des Geschmackes und der Technik innerhalb von hundert Jahren bedingen würde, dass derselbe, wie etwa in Italien, nur durch die Überschwemmung eines alten Kulturgebietes von barbarischen Eroberern erklärlich wäre. Ich habe eben eine kleine Arbeit über die byzantinische Plastik der Blütezeit veröffentlicht.[2]) Man vergleiche die Reliefs in Berlin und Stambul mit den dort in Lichtdruck gegebenen Beispielen: der Verfall ist offenbar ein grofser, er bleibt aber immer noch ein für die Verhältnisse des byzantinischen Reiches möglicher.

Cattaneo dagegen geht aus von einem Balustradenrelief in S. Marco, für dessen Datierung in das VII Jahrhundert er die sogenannte Kathedra des hl. Marcus im

---

[1]) Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, S. 145 ff.

[2]) Vergl. oben S. 67, Anm. 2.

Schatze derselben Kirche ins Feld führt. Der Thron des hl. Marcus soll durch Kaiser Heraklius im Jahre 629 von Alexandria entfernt und später nach Venedig gebracht worden sein. Cattaneo nimmt nun einfach an, Heraklius habe aus Alexandria bedeutende Reste des Holzthrones erhalten und diese in Konstantinopel in den heutigen Marmorthron von S. Marco fassen lassen. Jedenfalls gehöre derselbe nach den Ornamenten offenbar dem Ende des VI oder eher der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts an.[1]) Auf demselben Wege etwa gewinnt er weitere Belege für seine Behauptung in Athen, Syrien u. a. O. Hätte er nur das eine datierte Denkmal vom Jahre 874 — die Kirche von Skripú, der ich demnächst eine ausführliche Besprechung widmen werde — gekannt, dann hätte er eingesehen, dass seine Denkmäler, soweit sie wirklich byzantinischen Ursprunges sind, der Zeit nach dem Bildersturm, also frühestens dem IX Jahrhundert angehören.

Abb. 3. Marmorkapitell. Aus der Zeit des Heraklius (610—641).
Im Museum des Tschinili-Kjöschk.

Um nun das Bild der Leistungsfähigkeit der Konstantinopolitanischen Plastik in nachjustinianischer Zeit, und vor Allem im VII Jahrhundert durch wenigstens ein unzweifelhaft datiertes Werk zu befestigen, veröffentliche ich hier ein Marmorkapitell im K. Ottomanischen Museum des Tschinili-Kjöschk, welches inschriftlich in die Zeit des Kaisers Heraklius (610—641) datiert ist. Dasselbe lag im Jahre 1889 vor der Freitreppe des Museums und diente einem Steinlöwen als Basis. Es ist 0,55 m hoch, hat unten 0,46 m, oben in den Axen 0,37 m, an den Seiten von Ecke zu Ecke 0,74 m Durchmesser. Nach Curtis und Aristarchis, welche die Inschrift veröffentlicht haben,[2]) soll es im Peribolos des Seraskierats ausgegraben worden sein.

Das Kapitell (Abb. 3) wird durch zwei roh gelassene Streifenansätze, welche wahrscheinlich zur Anbringung der Hebevorrichtung dienten, in zwei Hälften geteilt,

[1]) L'Architettura in Italia dal secolo VI. al mille circa, Venezia 1889, S. 67.
[2]) Ἑλλ. Φιλ. Σύλλογος, Παράρτημα 16, S. 24.

die verschieden behandelt sind. Die Deckplatte hat die antike Form mit einspringenden Seiten und Bossen in deren Mitte. Die Ecken der Vorderseite sind abgestofsen, doch lassen schuppige beziehungsweise zottige Ansätze auf das frühere Vorhandensein von Tierköpfen schliefsen. Der obere Rand zeigt ein Band gegenständiger Ölblätter; die Bosse ist mit dem Eiornament verziert. Auf dem eigentlichen Kapitellkörper sind in hohem Relief zwei sich kreuzende Füllhörner mit Früchten und zwischen ihnen ein Kranz skulpiert, über dem die von drahtartigen Ornamenten umrahmte Inschrifttafel sitzt. Zwischen dieser und den Ecken finden wir eine Frucht einschliefsende Doppelblätter. Während diese fast frei herausgearbeitet sind, erscheinen unten zwischen den Voluten ganz flache, breite, akanthusartige Blätter mit zahlreichen Rippen und wenig markantem Blattschnitt. Den unteren Rand bildet ein Wulst, der mit einem stilisierten Eierstab: einer Kugel und einem darüber hinweg rankenden verkehrten Dreiblatte geschmückt ist. Die Rückseite des Kapitells ist unbearbeitet. Die Seitenansicht endet oben mit Eierstab und Volute, darunter mit einer Reihe nur im Umriss angedeuteter Blätter — also durchaus in der Form eines kompositen Kapitells mit dem unteren Wulst, wie es in Theodosianischer Zeit sich herausgebildet hatte. Die Inschrift lautet:

† Ο $\overline{\text{ΘC}}$ ΤΩΝ	† Ὁ Θ(εὸ)ς τῶν
ΑΓΙΩΝΒΟΗΟΙ	ἁγίων βοήθι
ΗΡΑΚΛΙΩ	Ἡρακλίῳ
ΤΩ ΔΕCΠΟΤΙ	τῷ δεσπότι.

Darin wird also Gott für den Kaiser Heraklius angerufen. Der Bau, zu welchem das Kapitell gehörte, lässt sich nicht mehr ermitteln. Heraklius that wenig für die Ausschmückung der Stadt. Im Jahre 612 errichtete er auf einer aus verschiedenen Steinen aufgebauten Säule östlich von der Kirche der 40 Märtyrer ein Kreuz.[1]) Während er selbst die Palastweiher in Folge einer Prophezeihung zuschütten liefs,[2]) erbaute der Magister Bonus vor dem Jahre 627 eine Cisterne, die an der alten Konstantinsmauer lag.[3]) Sonst hören wir von einer Mauer, die der Kaiser um die Muttergotteskirche in den Blachernen legte und im Jahre 628, nach dem Siege über die Perser, von einem neuen Flügel, den er an den Palast Magnaura baute. Die prachtvolle Chalke, das Propylaion des kaiserlichen Palastes und die anstofsenden Numera verwandelte er in Gefängnisse.[4]) Endlich berichten die Patria, dass er bei seinem Regierungsantritt im Jahre 610 die von Phokas am Milium begonnene Kirche des hl. Johannes Theologos vollendet habe.[5]) Wenn aber Curtis und Aristarchis meinen, dass unser Kapitell zu dieser Kirche gehört haben dürfte, so übersehen sie ihre eigene Angabe, dass dasselbe beim Seraskierat gefunden worden sei. Dieses ist vom Milium ungefähr eine Viertelstunde entfernt.

Das Kapitell giebt dem Kunstforscher sehr wertvolle Aufschlüsse. Einmal sagt es ihm, dass das von den Baumeistern Justinians eingeführte Kämpferkapitell nachher nicht alleinherrschend geblieben ist; denn die Grundform des Herakliuskapitells ist antik, wie an der Rückseite deutlich genug hervortritt. Dann aber sagt es ihm, dass

---

[1]) Chron. pasch. ed. Bonn. I, S. 703.
[2]) Theophanus cont. S. 338; Cedren II, S. 241; Glykas, S. 550.
[3]) Anonymus bei Banduri, Imp. orient. III, S. 49; Codinus ed. Bonn., S. 99.
[4]) Anonymus bei Banduri III, S. 8; Codinus, S. 76.
[5]) Anonymus bei Banduri III, S. 11; Codinus, S. 37.

die alte hochentwickelte Bildhauertechnik da, wo es sich um schematische Reproduktion älterer Motive handelte, noch auf der Höhe stand: der Ölblattstreifen, die Füllhörner, das frei herausgearbeitete Doppelblatt vor Allem und der Schmuck des unteren Wulstes sind bekannte Motive aus Justinians Zeit. Sie sind plastisch und effektvoll zur Geltung gebracht. Daneben aber die Inschrifttafel und das akanthusartige Blatt unten! Die Tafel ist roh an den Rand gehängt, die Buchstaben flüchtig eingegraben, die Orthographie vulgär. Von besonderem Interesse ist der Schnitt des akanthusähnlichen Blattes. Man vergleiche ihn mit den Ranken am Berliner Moses-relief und der Umrahmung der besprochenen Platte im Tschinili-Kjöschk und wird finden, dass in der Ausführung der Lappen und Rippen dieselbe Manier hervortritt. Damit scheint mir eine Art Schlussstein in die besprochene Gruppe byzantinischer Denkmäler der nachjustinianischen Zeit gelegt. Sie zeigen deutlich — die für den Tagesbedarf gearbeiteten Reliefs besser als das wahrscheinlich für einen kaiserlichen Bau bestimmte Kapitell — den Bestand der Tradition der Blütezeit neben dem beginnenden Verfall. Von der übergrofsen Roheit aber, die Cattaneo dieser Zeit in Byzanz anhängen wollte, sind noch keine Anzeichen vorhanden.

Wir haben in diesen Zeilen wiederholt die Thüren von Sta. Sabina heranzuziehen gehabt. Man gestatte, dass ich zum Schlusse einige Augenblicke bei ihnen verweile. Diese Holzthüren sind seit dem Jahre 1756, d. h. seit Mamachi in seinen Annales Ordinis Praedicatorum I zu Seite 569ff. die erste Abbildung gegeben hat, abgesehen von nebensächlichen Restaurationen, in ihrem Bestande unverändert geblieben. Die Reliefs sind, wie damals, nach der Gröfse symmetrisch aneinander gereiht und durch ein Ornamentband umrahmt. Dass dies nicht die ursprüngliche Art der Anordnung ist, darüber sind wohl Alle einig; doch ist es Niemandem gelungen, über die Urform irgend welchen Aufschluss zu geben. Da dürfte es denn von allgemeinem Interesse sein, zu erfahren, dass in Konstantinopel drei Paare von Marmorthüren existieren, welche geeignet sind, in dieser Richtung Aufschluss zu geben.

Das eine Paar (Abbildung 4) befindet sich in der Sophienkirche und dient heute dazu, den westlichen Teil der Gynaikonitis vom südlichen zu trennen. Es gehört also zu einer Wand, welche die beiden ersten Wandpfeiler des Südchores gleich hinter der südwestlichen Exedra verbindet. Die beiden Marmorthüren sperren die Seiten ab; in der Mitte ist eine niedrigere, moderne Holzthür angebracht und die über ihr entstandene Lücke notdürftig ausgefüllt. Über dem Ganzen läuft dann eine Ornamentleiste von Holz hin. Die Marmorthüren haben keinesfalls jemals praktische Dienste geleistet, sondern dienten ursprünglich als Wandbekleidung, denn ihre Rückseiten sind rauh gelassen. Eine Bestätigung dafür werden die anderen Paare bringen. Jede dieser Thüren besteht für sich aus zwei Flügeln, die jedoch aus einem Stücke gearbeitet sind, das über 3 m hoch und 2,36 m breit ist. Jede dieser grofsen Marmortafeln wieder ahmt für sich eine doppelflügelige Thür nach. Dieselbe ist oben und an den Seiten von einem profilierten Band umrahmt. Die Mittelleiste wird durch einen schmalen Pilaster gebildet, der Basis und Kapitell hat. Auf seinem Schaft ist eine Ranke mit einem kleeartigen Blatte, auf dem Kapitell ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln angebracht. Die Thürflügel selbst nun werden durch breite Rahmen in je fünf oblonge Felder übereinander zerlegt. An der Thür links sind die Füllungen heute weggeschlagen, an der rechts sind sie vereinzelt noch erhalten: in dem untersten Kompartiment des linken Flügels steht in der Mitte ein Blatt aufrecht, von dem aus je

drei langstielige Blättchen seitlich über eine kleine Vase herabhängen. Darüber im folgenden Felde steht in der Mitte ein Pinienzapfen, um den sich die Stile von drei Blättern winden, die sich seitlich ausbreiten. In einem Felde der rechten Hälfte sind zwei Delphine symmetrisch angeordnet. Die innere Umrahmung der Felder alterniert: je zwei sind mit einem glatten, je drei auf jedem Flügel mit einer ornamentierten Profilierung umgeben. Das Ornament, nebeneinander geordnete Blattspitzen, erinnert in der Ausführung, wie auch das des Mittelpfostens, an die Technik, in der die Palmetten- und Lotosbänder um die achteckigen Mittelfelder des Philoxenos Diptychons vom Jahre 525 in der Sammlung Trivulzi ausgeführt sind, welches ebenfalls Konstantinopolitanischer Provenienz ist[1]). Die übrige Umrahmung wird durch

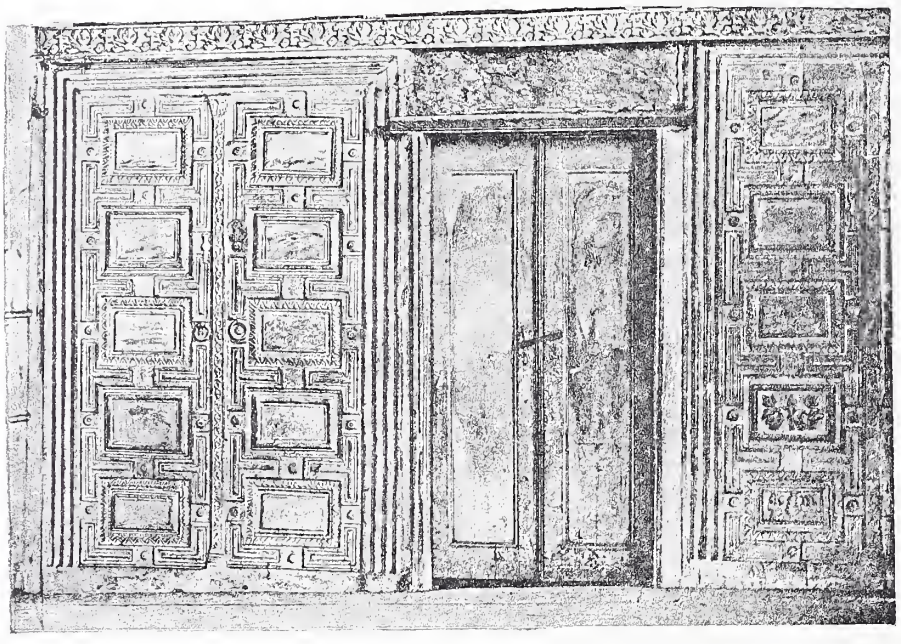


Abb. 4. Marmorthüren in der Gynaikonitis der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

T-förmige, profilierte Glieder gebildet, die durch Knöpfe getrennt sind. In der Mitte sind zu Seiten des Mittelpfostens Ringe und darüber sogar das Schloss im Stein nachgeahmt.

Das zweite Paar solcher Marmorthüren befindet sich in der Kalender Dschami (Abbildung 5). Sie gehören zur Marmorinkrustation der Wände des Naos und sind in die Mauern links und rechts über dem Haupteingang eingelassen. Ahmten die Exemplare der Sophia auch in der Gröfse die Wirklichkeit nach, so haben wir es dagegen hier mit Miniaturnachbildungen in schwarzem Marmor zu thun, die zur Umrahmung noch eine antike Tempelfassade haben. Die Säulen derselben sind regelmäfsig geschnitten und haben eigenartige Rillenkapitelle mit hohen Aufsätzen, welche die gleiche Profilierung: eine Hohlkehle zwischen zwei glatten Bändern zeigen, wie die reicher ornamentierten in der oberen Reihe der Mauerinkrustation des Propylaions vor

[1]) W. Meyer, Zwei Elfenbeindiptychen der K. Staats-Bibliothek in München, No. 27. Photographiert von Giulio Rossi in Mailand unter No. 104.

dem goldenen Thore zu Konstantinopel aus dem V Jahrhundert.[1]) Der Giebel ist mit einer Reihe breiter Blätter geschmückt und umschliefst eine Lünette, die durch ein aus einer kleinen Vase entspringendes Rankenornament gefüllt wird. In der Spitze ist eine Rosette angebracht. Als Akroterien aufsteigend, füllen zwei grofse Akanthusblätter die oberen Ecken und im leer bleibenden Raum erscheinen langgestielte, vierblättrige Blumen, wie etwa auf dem schönen Diptychon mit der Darstellung eines Engels im Britischen Museum (Garr. 457, 1). Die Thür selbst zeigt wieder die pro-

Abb. 5. Marmorthür-Relief in der Kalender Dschami zu Konstantinopel.

filierte Umrahmung und den schmalen Mittelpfosten mit Basis und Blattkapitell. Der Schaft ist profiliert und mit Knöpfen besetzt. Wie in der Sophia ist auch hier jeder Flügel in fünf Felder zerlegt, die zwar alle gleich breit, aber nicht wie dort auch gleich hoch sind, indem je zwei mehr hoch als breit, die anderen drei dagegen mehr breit als hoch sind. Die einzelnen Felder hatten keine ornamentale Füllung, sondern sind kassettenartig profiliert. Wie in der Sophia, werden die äufseren T-förmig gegliederten Rahmen von Knöpfen unterbrochen und in der Mitte sind zu beiden Seiten des Pfostens wieder Ringe imitiert.

Das dritte Paar dieser Steinthüren ist in der durch ihre Mosaiken bekannten Kahrijé Dschami erhalten. Leider kann ich gerade von diesem wichtigsten Exemplare

[1]) Vergl. Strzygowski im Jahrbuch des kaiserlich deutschen arch. Instituts 1893, Heft I.

keine Abbildungen geben, ja auch die Notizen über dasselbe sind dürftig ausgefallen, weil mir das Studium in unangenehmster Weise erschwert wurde. Hier haben wir es mit zwei getrennten Flügeln zu thun, die zu beiden Seiten in die Wände des schmalen nördlichen Seiteneinganges eingemauert sind, der vom Narthex zur hölzernen Galerie führt. Ich erwähne nur, dass auch diese Chorakirche, wie die Sophia und Kalender Dschami sehr reiche Marmorinkrustation hat. Die Marmorthürflügel sind jeder 2,25 m hoch und 0,69 m breit. Auch sie sind wieder in je fünf Felder über einander geteilt, die alle gleich breit (33 bis 35 cm), aber verschieden (die einen 25 cm, die anderen 9 cm) hoch sind, so dass, genau wie in der Kalender Dschami, grofse und kleine oblonge Felder entstehen. Die Umrahmung ist auch hier reich profiliert und umschliefst die Reliefs am inneren Rande mit einer antiken Astragalschnur. Auch hier wird die T-förmige Abteilung der Rahmenbänder wie in den beiden anderen Beispielen festgehalten. Die Felder sind mit figürlichen Darstellungen gefüllt, die leider so stark abgeschlagen sind, dass man nur noch mühsam an den Umrissen einzelne der dargestellten Scenen erkennen kann.

Auf dem Flügel der Nordwand ist 1. im obersten kleinen Felde die gemauerte Krippe zu sehen, über der die Köpfe von Ochs und Esel erscheinen. Rechts davon scheint eine Figur gestanden zu haben. 2. Im gröfseren Felde darunter erkennt man die Anbetung der Magier. Maria sitzt links in Vorderansicht, vom Kinde ist nichts erhalten. Links im Grunde neben ihr die Umrisse des Kopfes von Josef, rechts der Engel mit dem Stabe. Von rechts her schreiten die Könige heran, der vorderste gebückt, die beiden folgenden aufrecht. 3. und 4. Die beiden folgenden Felder schliefsen sich zur Taufe Christi zusammen. Oben ist der Himmel in einem Halbkreise gegeben, von dem drei breite Strahlen ausgehen. Zu beiden Seiten desselben scheinen Cherubim angedeutet gewesen zu sein. Bei der Taufe selbst im gröfseren Kompartiment steht Johannes links, die Rechte segnend über Christi Haupt erhoben, über dem auch die Taube schwebt; rechts stehen zwei Engel. 5. Das unterste Feld teilt ein Mittelstreifen in zwei Teile, die Füllung links ist nicht mehr zu erkennen, rechts scheint ein Tier dargestellt gewesen zu sein.

Auf dem Flügel der Südwand ist 6. und 7. in den beiden obersten Feldern die Himmelfahrt dargestellt. Im kleineren Felde oben halten zwei schwebende Engel das Medaillon, im gröfseren Felde darunter steht in der Mitte Maria in der Penula in Vorderansicht und rechts und links die Jünger, vielleicht an ihrer Spitze auch Engel mit Stäben. 8. und 9. Die beiden folgenden Kompartimente scheinen ebenfalls zusammen zu gehören. Doch habe ich den Gegenstand nicht mehr enträtseln können. Oben schweben wieder zwei Gestalten, die etwas Bogenförmiges zwischen sich halten. Darunter im gröfseren Felde sieht man links eine Gestalt nach rechts hin sitzen, hinter dieser eine andere grofse, vor der eine kleinere steht, die sie mit den Händen zu berühren scheint. Durch einen am Boden stehenden Gegenstand getrennt, schreitet von rechts her auf diese Gruppe eine vierte Figur zu, welche die rechte Hand erhebt und die linke an der Seite gesenkt hält. Im untersten 10. Felde erkennt man allerhand Spuren, die aber auf keinerlei menschliche Figur weisen.

Allen diesen Thüren ist gemeinsam, dass jeder Flügel durch profilierte Bänder, welche von Knöpfen in T-förmige Glieder zerlegt werden, in fünf rechteckige Felder übereinander aufgeteilt ist, die alle gleich breit, aber in der Kalender und Kahrijé Dschami verschieden hoch sind. In diesen letzteren Fällen schliefsen drei kleinere Felder zwei gröfsere ein. Es muss auffallen, dass diese Aufeinanderfolge an der Thür von Sta. Sabina ebenfalls eingehalten ist (vergl. die Abbildungen bei Berthier,

S. 2 und Garr. 499A): in den beiden äufseren Reihen stehen heute noch fünf Felder übereinander und zwar zwei gröfsere zwischen drei kleineren. Alle sind gleich breit, aber nach zwei Gruppen verschieden hoch. Ein oder das andere Moment mag bei dieser Übereinstimmung Zufall sein; das Zusammentreffen aller aber legt doch nahe, daran zu denken, dass bei Zusammenstellung der heutigen Thüren aus den Resten älterer Exemplare auf die Anordnung der Reliefs an diesen älteren Vorbildern Rücksicht genommen wurde. Diese zerstörten Originalthüren würden dann Beispiele der Urbilder unserer Marmorthüren gewesen sein.

Ein zweiter Umstand, der engere Beziehungen zwischen den Holzthüren von Sta. Sabina und den Marmorthüren in Konstantinopel wahrscheinlich macht, ist die ungefähre Gleichzeitigkeit der Entstehung. Ich will mich hier nicht auf eine Auseinandersetzung über das Alter der Thüren von Sta. Sabina einlassen; das ist ein grofses Kapitel für sich. Soviel wird man aber nach Kondakoffs Untersuchungen zugeben, dass diese Thüren der Zeit vor dem Bildersturm angehören. Altbyzantinisch sind nun auch die Marmorthüren in der Sophia, Kalender und Kahrijé Dschami. Das lässt sich von zwei Seiten her nachweisen.

Einmal aus Merkmalen an den Thüren selbst. Diejenigen in der Sophia zeigten im Ornamentschnitt Ähnlichkeit mit dem Philoxenos-Diptychon vom Jahre 525 und dürften wohl überhaupt am ehesten mit der Kirche selbst, also in der Zeit Justinians entstanden sein. Die Reliefs der Kalender Dschami sind ebenso zweifellos altbyzantinisch wie das Mosesrelief in Berlin. Doch ist das Tempelgehäuse hier viel eleganter durchgeführt und auch andere Details weisen eher auf das V Jahrhundert als eine spätere Zeit. Die Kapitellkämpfer ähneln, wie erwähnt, denen des Propylaions der Porta aurea, und der Akanthusschnitt hat weder die tangartige Form der Justinianischen Zeit, noch die konventionelle Steifheit mittelbyzantinischer Arbeiten, sondern ist noch freier bewegt mit tief einschneidenden Rippen, wie in Zeiten, die der Antike näher liegen. Das Gleiche gilt von der die Lünette füllenden Ranke. Auf die unsichere Gründungszeit der Kalender Dschami selbst,[1]) einer byzantinischen Kirche von bedeutender Anlage, kann ebensowenig Rücksicht genommen werden, wie auf diejenige der Kahrijé Dschami bei Datierung der dortigen Marmorthüren. Hier hilft einigermafsen der Typus der dargestellten Scenen zur Datierung. Die gemauerte Krippe in der Geburt, die Anwesenheit des Engels bei der Anbetung, und die Komposition der Taufe und Himmelfahrt zeigen das kanonische Schema der byzantinischen Kunst. Aus der Anwesenheit zweier Engel bei der Taufe lässt sich mit Sicherheit darauf schliefsen, dass die Thüren vor 1100 entstanden sein müssen,[2]) die Vorderansicht der Panagia in der Anbetung hat ihre Analogieen nur in älteren Kunstwerken, wie dem Mosaik von S. Apollinare nuovo (Garr. 244) und den syrischen Blutgefäfsen in Monza (Garr. 433, 4). Das Vorkommen der Himmelfahrt endlich im ausgeprägt byzantinischen Typus lässt sich frühestens in syrischen Denkmälern vom Ende des VI Jahrhunderts, der Bibel vom Jahre 586 (Garr. 139, 2) und wieder auf den Bleigefäfsen in Monza nachweisen. Danach liefsen sich die Thüren der Kahrijé Dschami am besten dem VI Jahrhundert etwa einordnen. Dieser Zeit würden dann passend auch die Exemplare der Sophienkirche angehören, während diejenigen der Kalender Dschami etwas älter sein dürften.

---

[1]) Vergl. darüber Mühlmann in Lützows Zeitschrift, XXI (1886) S. 49 ff.

[2]) Vergl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, S. 20 und BZ. I, S. 584, Anm. 1.

Für diese Datierung in altbyzantinische Zeit spricht zweitens auch der Vergleich mit den erhaltenen Thüren aus mittelbyzantinischer Zeit. In der Sophienkirche sind noch mehrere erhalten. Salzenberg hat die zum Narthex führende Südthür veröffentlicht.[1]) Sie zeigt vier Felder mit Niello-Monogrammen in reicher ornamentaler Umrahmung, hat aber nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Marmorbildern. Sie stammt denn auch aus dem IX Jahrhundert und ist, nach der Technik zu urteilen, älter, als die drei übrigen Erzthüren, welche in den beiden Vorhallen erhalten sind, und noch viel weniger auch nur die Spur einer Verwandtschaft mit den Marmorthüren zeigen. Das Gleiche gilt von den bekannten Erzthüren in Unteritalien, Rom und Venedig. Sie sind stets in gleich grofse und mehr als fünf Felder auf einem Flügel zerlegt, es fehlt die T-förmige Umrahmung und die Felder sind nicht mit ornamentalen oder figürlichen Reliefs, sondern entweder mit Nielloarbeiten oder Bronzekreuzen gefüllt. Da somit in mittelbyzantinischer Zeit jede Analogie fehlt, so lässt sich schon daraus schliefsen, dass die Marmorthüren eine Gattung kopieren müssen, die einer anderen Zeit angehörte. Dafür kann eben nur die altbyzantinische in Betracht kommen. Die Zerstörung aller Originale lässt sich dann einfach daraus erklären, dass dieselben, in leichtem Material, etwa in Holz, wie die Thüren von Sta. Sabina gearbeitet, der Zeit nicht Stand hielten und zudem der Wut des bilderstürmenden Pöbels jedenfalls zunächst zum Opfer fielen. Die Thür von Sta. Sabina aber wäre dann der einzige erhaltene Rest solcher altbyzantinischer Thüren, welcher seine Erhaltung wesentlich dem Umstande verdankt, dass sich die Thüren schon vor dem Bildersturm auf italischem Boden befanden und hier auf das Sorgfältigste konserviert wurden.

Die Umrahmung des Reliefs an der Thür von Sta. Sabina ist bekanntlich vollständig erneut, doch soll dies mit Wahrung des alten Musters geschehen sein.[2]) Sie besteht aus einem von einer Epheuranke geschmückten Wulst, einem Perlstab und einem Band, in dem noch, wenn auch verkümmert, der Wechsel von Palmette und Lotos zu erkennen ist. Die Weinranke ist ein beliebtes Schmuckmotiv der altbyzantinischen Kunst, man erinnere sich nur der Reliefs an der Maximianskathedra und an den Ambonen in Salonik. Der Wechsel von Palmette und Lotos findet sich auf der Elfenbeintafel der Sammlung Trivulzi (Garr. 449, 2) mit der Darstellung der Wächter und der Frauen am Grabe — die, bisher unbeachtet, ein klassisches Beispiel der byzantinischen Plastik in ihrer Blütezeit ist — die durch Bänder umrahmte Palmette ferner auf dem Justinians-Diptychon vom Jahre 521[3]), welches Konstantinopolitanischen Ursprungs ist und sich heute ebenfalls in der Sammlung Trivulzi befindet. Somit schliefst sich auch die Umrahmung der Thüren von Sta. Sabina durchaus den Erwartungen an, die sich aus der Analogie des Mosesreliefs und der allgemeinen Anordnung der einzelnen Felder auf die altbyzantinische Provenienz ergeben hatten. Die heutige Umrahmung dürfte aber ursprünglich nur für die innere Umgrenzung der Relieffelder benutzt gewesen sein. Je eine Reihe der letzteren wird, wie auf den Marmorthüren, je eine Seite eines Flügels gefüllt haben und zur vollen Breite und Höhe durch die von Knöpfen T-förmig gegliederte Profilierung ergänzt worden sein.

[1]) Altchristl. Baudenkmale in Konstantinopel, Taf. XVIII.

[2]) Abb. bei Berthier, S. 17 und Garrucci 499 B.

[3]) Meyer a. a. O., No. 23. Diese und die eben erwähnte Tafel derselben Sammlung phot. von Giulio Rossi, Mailand No. 105 und 109.

Was die ursprüngliche Verwendung der Marmorthür-Reliefs von Konstantinopel anbetrifft, dürften vielleicht diejenigen der Kahrijé Dschami noch ihrer alten Bestimmung dienen, das ist dem Schmuck der Wände von Durchlässen, die nie geschlossen wurden. Das auf diese Art einmal eingeführte Motiv wurde dann, wie in der Kalender Dschami, auch sonst dekorativ verwendet. Es versteht sich, warum wir solche Reliefs nur in sehr reich mit Marmor inkrustierten Kirchen fanden. Der römische Barock, welcher in ähnlicher Weise wie die byzantinische Kunst mafslos in prachtvoller Ausstattung des Kircheninnern mit kostbaren Marmorsorten ist, hat auch das altbyzantinische Motiv der Nachahmung geöffneter Thürflügel an den Wänden von stets offenen Durchgängen wieder eingeführt. Maderna wenigstens that dies bei den Durchlässen, welche die Seitenkapellen der in verschwenderischer Pracht dekorierten Kirche Sta. Maria della Vittoria verbinden.

NOTIZ ZU ISRAHEL VAN MECKENEM

VON MAX LEHRS

Im Werke des Israhel van Meckenem beschreibt Bartsch unter No. 113—116 eine Folge von Stichen, von denen die drei ersten, je vier stehende Heilige, in vier, durch eine Einfassungslinie von einander getrennten Feldern: $\begin{smallmatrix} a & b \\ c & d \end{smallmatrix}$ enthalten. In jedem Viertel steht der Name des Heiligen unten links und rechts verteilt, und das Monogramm I M ist in der unteren Hälfte des Stiches oben angebracht, dergestalt, dass das I jedes Mal im Felde c oben rechts, und das M im Felde d oben links steht.

B. 113 enthält die vier Kirchenväter: SS. Gregor, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus, B. 114 die Heiligen: Cornelius, Hubertus, Quirin und Antonius, B. 115 SS. Maria von Mailand, Lucas, Theophista und Eustachius. Diese Stiche kommen äufserst selten unzerschnitten vor[1]), gewöhnlich in vier Teile zerschnitten oder gar nur in einzelnen Vierteln.

Zwei solche mit den Heiligen SS. Clemens und Nicolaus, beschreibt Bartsch unter No. 116 und von diesem Blatte gelang es bisher nirgends ein unzerschnittenes Exemplar aufzufinden, ja nicht einmal die beiden fehlenden Viertel einzeln nachzuweisen. Nach dem Fehlen des Stechermonogramms glaubte ich annehmen zu dürfen, dass die von Bartsch beschriebenen beiden Heiligen die *obere* Hälfte des Stiches gebildet hätten. Aus dem in der Pariser National-Bibliothek erhaltenen vollständigen Exemplar des Stiches (vergl. die beigegebene Hochätzung) ist jedoch

[1]) Ich kenne von allen drei Nummern zusammen nur fünf intakte Exemplare: B. 113 in London und Wien: Hofbibliothek, B. 114 in Bologna und Wien: Hofbibliothek, B. 115 in Wien, Albertina.

Vier Heilige. Kupferstich von Israhel van Meckenem (B. 116, 225, 226).
Original in der Bibliothèque nationale in Paris.

ersichtlich, dass SS. Clemens und Nicolaus die *untere* Hälfte einnehmen, während die *obere* zwei kleinere Darstellungen: die Messe des hl. Gregor und die Stigmatisierung des hl. Franciscus, enthält. Am Fufse des zwischen den Letzteren befindlichen schmalen Raumes steht das Monogramm I M. Bartsch kannte demnach die beiden fehlenden Viertel a und b und beschrieb sie unter No. 226 und 225, ohne jedoch wegen des kleineren Formates und der Art der Darstellung, ihre Zusammengehörigkeit zu erkennen. Heinecken[1]) citiert c und d zusammen mit den beiden oberen Heiligen von B. 115 als *ein* Blatt, weil er sie offenbar auch nur zerschnitten kannte. Dagegen beschreibt er b auf der folgenden Seite:[2]) »Der verwundete heilige Franciscus, dessen Gesellschafter zur Rechten in der Ferne schläft, nebst einem andern Heiligen. Zwey Stücke, jedes 2 Z. 10 L. hoch, und 1 Z. 10 L. breit, auf einer Platte, in der Mitte stehet ein M.« Dass er jenen anderen Heiligen, den er nicht namhaft macht, auch nicht kannte und die Mafse nach dem Franciscus angab, beweist der seiner Beschreibung offenbar zu Grunde liegende Abdruck des Letzteren in Bologna, bei welchem unten links in dem ca. 10 mm breiten Rande, das M des Monogramms thatsächlich erhalten ist. Passavant[3]) bezweifelt daher mit Unrecht, dass der hl. Franz nur ein Fragment sei.

Das in Paris erhaltene unzerschnittene Exemplar bezeugt also die Zusammengehörigkeit der von Bartsch an drei verschiedenen Stellen beschriebenen Stiche. Die vier Fragmente finden sich einzeln auch in Berlin und in der Wiener Hofbibliothek, b, c, d auch in der Albertina, b aufserdem in Bologna und Dresden, c in der Sammlung Friedrich August II zu Dresden[4]) und in Stuttgart.

Von den sechszehn Heiligen, aus denen die Folge B. 113—116 besteht, lässt sich nur zu dem hl. Franciscus das von Israhel benutzte Vorbild nachweisen, und zwar in einem unbezeichneten Blättchen des niederländischen Meisters ⚒ P. II, 268, 36.[5]) Israhel kopierte den älteren Stich von der Gegenseite, liefs aber das Beutelbuch vor dem Heiligen, das Felsenschloss links und die Stadt dahinter fort, desgleichen die beiden Steine vor dem Bäumchen im Mittelgrunde. An Stelle der drei Pflanzen brachte er nur *eine* und ein Grasbüschel an. Nach diesen Abweichungen lässt sich feststellen, dass ein Elfenbeinrelief (vielleicht eine Pax) mit der gleichen Darstellung, welches sich zu Anfang dieses Jahres im italienischen Kunsthandel befand,[6]) nach Israhels *Kopie* gefertigt wurde.

[1]) Neue Nachrichten I, 454, 67.
[2]) Ibid. I, 455, 78.
[3]) Peintre-graveur II, 195, 225.
[4]) Zwei verschiedene Etats.
[5]) Der Stich befindet sich in Berlin und Brüssel. Vergl. Repertorium f. K. XV, 490, 11.
[6]) Jetzt Herrn Salomon in Berlin gehörig.

DIE WANDGEMÄLDE VON S. ANGELO IN FORMIS

VON FRANZ XAVER KRAUS

(Schluss.)

V

Weitaus wichtiger als alles bisher Aufgeführte ist der malerische Schmuck der beiden Hochwände des Mittelschiffes.

In S. Georg auf der Reichenau, sehen wir, wie gesagt, in den Zwickeln der Arkadenbögen Rundmedaillons geordnet, darstellend Brustbilder mit Büchern, ohne Nimben. Ich habe sie seiner Zeit (S. 6) als Prophetenbilder erklärt, dabei aber die Vermutung ausgesprochen, dass wir vielleicht nicht an Propheten, sondern an Bischofs- oder Abtsbilder zu denken haben, wie z. B. in S. Paolo fuori le mura, in der alten Peterskirche, in S. Pietro in Grado, in Ravenna; auch dies Motiv, fügte ich hinzu, weise auf Italien zurück. Hier in S. Angelo sind die Arkadenzwickel gleichfalls mit Bildern ausgefüllt, und zwar mit ganzen *Prophetengestalten*, deren Bedeutung durch die beigesetzten Inschriften sowohl, als durch die von den Sehern gehaltenen Spruchbänder feststeht. An der nördlichen Wand folgen sich, vom Chor nach Westen zu:

1. Die *Sibylla Persica*, in langem Gewand, mit Nimbus, auf dem Spruchbande:

IVDICII SIGNVM TELLVS || SVDORE MADESCET

(man vergleiche die Beischrift der Sibylle in Siena, bei *Della Valle* Lettere Sanese III, 150).

2. Der *König David,* in reichem fürstlichen Untergewande, welches, am unteren Saume und in einem über Brust und Leib gehenden Vertikalbalken mit kostbaren Borten besetzt, bis auf die Kniee reicht; die enganliegenden Beinkleider stecken in hochhinaufreichendem Schuhwerk; über Schultern und Rücken fällt ein unten ebenfalls mit Borte besetzter Königsmantel. Das Gesicht hat, wie auch das Salomons, den runden römischen Typus; ein kurzer Bart und wolliges, graues Haar geben ein höheres Alter an, während Salomon jugendlich geschildert ist. David, durch die neben dem Kopf stehende Inschrift DAVID REX gekennzeichnet, trägt eine der normannischen ähnliche Krone und hält in den Händen ein Spruchband mit der Inschrift:

QVI EDEBAT PANES MEOS || AMPLIAVIT ||
ADVERSVS ME SVPPLANTATIONE*m*

(Ps. 40, 10; die Vulgata hat »magnificavit super me supplantationem«).

3. *Salomon,* neben dem Kopfe SALOMON REX; in ähnlichem byzantinischen Prachtgewande wie sein Vater, doch sind die Beinkleider, welche auch in bis auf die Kniee heraufreichenden Caligae stecken, mit einem sternenbesäeten Ornament geziert, wie es auf altchristlichen und ravennatischen Werken, in Darstellungen orientalischer Persönlichkeiten, bemerkt wird. Salomon, wie sein Vater gekrönt, zeigte mit der Linken nach oben, seine Rechte hält das Spruchband mit

MORTE TVRPISSIMA || CONDEMNEM; (*us*) EVM (Sap. 2, 20).

4. *Oseas,* bez. OSEE ꝓPHE, als ehrwürdiger Greis in langem Gewande mit lichtem Oberkleide geschildert; seine Rechte ist in heftiger Gebärde nach oben gerichtet, die Linke hält das Spruchband mit

ERO MORS TvA O MORS || MORSVS TVVS ERO *inferne* (Os. 13, 14).

5. *Sophonias,* bez. • SOFFONIAS ꝓPHE, als Greis, ähnlich wie Oseas geschildert; sein Spruchband enthält den Vers:

EXPECTA ME DICIT DOMINVS || IN DIE RESVRRECTIONIS (Sophon. 3, 8).

6. *Daniel,* bez. DANI || EL ꝓPHE, ziemlich jugendlich gebildet, mit kurzem aufgeschürzten Untergewand, dunkelen Beinkleidern, welche in Caligae stecken; ein mit Borte besetzter Mantel fällt über die Schulter. Er hat gleich Oseas einen Nimbus und trägt in beiden Händen ein Spruchband mit

POST EBDOMADAS SEXAGINTA DVAS OCCIDETVR CHRISTVS (Dan. 9, 26).

7. *Amos*; so von Salazaro bestimmt, doch ist von der Gestalt und ihren Inschriften so wenig erhalten, dass sich die Bezeichnung nicht mehr verificieren lässt.

8. Zerstört.

Auf der südlichen Hochwand:

9. Dem Chor zunächst Jesaias, bez. ESAIAS, als bärtiger Greis in weitem, faltigem Mantel; Prophezie unleserlich.

10. *Ezechiel,* bez. EZECHIEL, wie Schulz angiebt; ich konnte weder die Beischrift noch die Prophezie auf dem Spruchbande mehr erkennen. Der Seher ist als Greis mit weifsem Haar und Bart, roten Wangen, in grofsem roten Mantel und blauem Untergewand geschildert.

11. Ein dem Christustypus ähnlich geschilderter Prophet, welcher ein Spruchband in beiden Händen hält; weder die Inschrift desselben, noch die Beischrift ist zu erkennen. Salazaro vermutet *Jeremias.*

12. *Michäas,* in flatterndem Gewande; bez. MICHEAS (?) und durch das Spruchband:

TV BETHLEEM FFATA (für Ephrata) ||
PARVLVS ES IN MILIB; IVDA (Mich. 5, 2).

13. *Balaam,* in einen weifsen Mantel gehüllt, als Greis dargestellt; bez. BALAAM ꝓP und durch das Spruchband:

ORIETVR STELLA EX IACOB (Numer. 24, 17).

14. *Malachias,* dessen noch von Schulz gelesene Bezeichnung MALACHIAS PROPHETA jetzt sehr verblasst ist; er trägt das Spruchband mit

ECCE VENIT DICIT *Dominus exercituum* (Malach. 3, 1).

15. *Zacharias* (bez. ZACHARIAS PROFETA, sehr verblasst) mit dem Vers:

ECCE REX TVVS VENIET || SEDENS SVPER ASINAM

(Zach. 9, 9; die Vulgata hat »ascendens super asinam«, vergl. Js. 62, 11, Matth. 21, 5).

16. *Moses,* mit der Beischrift MOSES PROFETA, welche, seit Schulz sie gelesen, nun auch sehr verblasst ist; sein Spruchband scheint mir den Vers Deuteron. 28, 15 in freier Wiedergabe zu tragen:

PROPHETAM TIBI SUSCITABIT DNS .....

17. Eine letzte Prophetengestalt, deren Beischrift und Spruchband nicht zu entziffern war (Abdias, Habakuk oder Nahum?)

Es sind also im Ganzen siebzehn Prophetengestalten, indem den vier grofsen und acht aus den zwölf kleinen Propheten des Alten Bundes noch die Sibylla Persica, König David, Salomon, Balaam, Moses zugesellt sind. Die Angabe Schulz', die Propheten trügen hier meistens keine Heiligenscheine, ist nicht zutreffend; der Nimbus fehlt, wie schon bemerkt, keinem, auch nicht der Sibylle.

Es kann hier nicht meine Absicht sein, mich über die Verwendung der Sibyllen in der christlichen Kunst eingehender zu verbreiten und ich muss mich darauf beschränken, in dieser Hinsicht auf die einschlägige Litteratur zu verweisen, welche man am vollständigsten bei *Piper*[1]) und *Barbier de Montault*[2]) verzeichnet findet. Doch dürften zwei Punkte hervorgehoben werden. *Piper* (S. 484) bezweifelt mit Recht die Darstellung der Sibyllen in der altchristlich-römischen und byzantinischen Kunst. Er hebt auch hervor, dass die älteren Mosaiken keine solche enthalten, »obwohl Propheten seit Alters her dort vorgestellt sind, z. B. Jesaias und Jeremias in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna, aus dem VI Jahrhundert, sowie in den Mosaiken der Kathedrale zu Capua aus dem Ende des IX oder dem Anfang des X Jahrhunderts«. Die Aneignung der Sibylle seitens der abendländischen Kunst setzt er ins XII und XIII Jahrhundert, »als durch dogmatischen und hymnologischen Gebrauch das Interesse dafür angeregt, auch die Sage von der tiburtinischen Sibylle in Umlauf gesetzt wurde«. Der Fund in S. Angelo belehrt uns, dass diese Behauptung nicht ganz zutreffend ist: wir haben hier, zu Ende des XI Jahrhunderts, die *älteste bisher nachgewiesene Darstellung einer Sibylle vor uns;* und zwar nur einer einzigen, wie auch das Malerbuch vom Berge Athos im Gefolge der von Christus weissagenden Weltweisen nur eine erwähnt[3]) und ebenso der kirchliche Rhythmus, welcher in der Missa pro defunctis gesungen wird, nur einer Sibylle gedenkt:

»*Dies irae, dies illa*
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sibylla.«

[1]) *Piper,* Mythol. und Symbolik d. christl. Kunst. Weimar 1847, I, 472 ff.

[2]) *Barbier de Montault,* Iconographie des Sibylles (Extr. de la Revue de l'Art. chrét.) Arras 1874 und neuestens in seinem Traité d'Iconographie chrét. Par. 1890, II, 83 f.

[3]) Deutsche Ausg. von *God. Schäfer,* Trier 1865, S. 165. *Ed. Didron,* S. 150.

Weder das Malerbuch noch das »Dies irae« geben dieser einen Sibylle einen Namen. Schulz erwähnt die unsrige gar nicht (S. 178), Salazaro giebt ohne weitere Bemerkung »la Sibilla Persica« an; ich kann von der die Figur begleitenden Beischrift kaum ein ..... CA entziffern. Von den in späteren Darstellungen den Sibyllen beigegebenen Attributen (die persische hält da eine Laterne)[1] findet sich hier nichts.

Wenn wir hier in S. Angelo zum ersten Male *einer Sibylle* begegnen, so finden wir sie zugleich zum *ersten Male mit den Propheten zusammengestellt,* denen die Sibyllen seit dem XII Jahrhundert regelmäfsig beigesellt bezw. gegenüber gestellt zu werden pflegen: eine Anordnung, von der uns in Deutschland die goldene Pforte zu Freiburg das früheste, die Chorstühle des Ulmer Domes (1468—1474) das reichste Beispiel zeigen, während Italien, von dem Campanile zu Florenz und Ghiberti's Bronzethüren an, zahlreiche Vorstellungen dieser Art besitzt, unter denen diejenigen Michelangelo's und Raffaels die berühmtesten sind. Man sieht auch hier, wie Ersterer, als er die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle schuf, sich hinsichtlich der Sujets noch ganz im Rahmen der Überlieferung bewegte.

Gehen wir zu den *über den Arkaden an den Hochwänden des Mittelschiffes geordneten Wandmalereien* über, so muss zunächst bemerkt werden, dass von den drei Horizontalfeldern, welche die beiden Wände schmückten, an der Südseite nur mehr eines erhalten ist; an der Nordseite hat das mittlere Feld besonders gelitten, so dass nur mehr die Hälfte seiner Abteilungen zu erkennen ist. Wie in Reichenau, sind den einzelnen Scenen lateinische Beischriften, und zwar in leoninischen Versen, beigegeben: leider sind nur wenige derselben zu lesen gewesen.

Die Inschriften sind, genau wie in der Oberzelle, mit weifser Farbe auf dem roten oder braunen Untergrund aufgetragen.

Der untere Horizontalstreifen der südlichen Hochwand bietet sieben Scenen, welche, vom Chor her, sich also folgen.

1. *Besuch Christi bei Zachäus* (Luc. 19, 4). Der Princeps Publicanorum sitzt, als ein kleines Männchen (μικρόκορμος sagt das Malerbuch S. 194) geschildert, auf der Sykomore rechts, von welcher uns Türme und Stadtmauern die Andeutung von Jericho geben. Man vergleiche für diese Architektur, wie die folgenden, die aufserordentliche Übereinstimmung mit den Reichenauer Architekturen auf meinen Tafeln IV—X. Der Herr tritt, gefolgt von einem halben Dutzend Jüngern, mit zum Segen erhobener Hand auf Zachäus zu. Über den Typus des Christusbildes wird unten das Nötige zu sagen sein.

2. *Christus mit der Samariterin am Brunnen* (Joh. 4, 7—39). Der Herr sitzt nicht, wie in der betreffenden Scene im Cod. Egberti (Taf. XXXVI) auf einem Hügel, sondern auf einer Weltkugel; hinter ihm stehen auf beiden Darstellungen einige Jünger. Der Brunnen ist in beiden Fällen, wie einer der noch in Italien üblichen, bis zu halber Manneshöhe über die Erde emporragenden Pozzi geschildert; hier aber nicht, wie zu Reichenau, als eine aufgemauerte cylindrische Umfassung, sondern ähnlich einem antiken kannelierten Marmortrog — Schulz meint, wie die alten pompejanischen Terrakottabrunnen. Die Samaritanerin tritt mit einer Vase in den Händen — also abweichend von den Angaben des Malerbuches — an den Herrn heran. Mit Recht macht Schulz auf die Beobachtung der Natur (man beachte die schöne Haltung des Weibes) und die antiken Reminiscenzen in diesem Bilde aufmerksam.

[1] Malerbuch, D. Ausg., S. 167.

3. *Jesus und die Ehebrecherin* (Joh. 8, 1—11), folgt hier wie im Cod. Egberti unmittelbar auf die Samaritana. Das Bild, von Salazaro farbig wiedergegeben, weicht gänzlich ab von demjenigen des Cod. Egberti (Taf. XXXVII) und der Anweisung des Malerbuches (S. 194), wo die Scene sich vor dem Tempel abspielt und Christus auf die Erde schreibt. Hier sitzt der Herr wieder auf dem Globus, zwei Jünger hinter sich, unter denen man den ersteren als Petrus erkennen wird. Die Ehebrecherin steht, beschämt, mit der Gebärde tiefer Erschütterung die Hände flehend emporhaltend, in blauem Untergewand und rotem Mantel vor dem Herrn, während ihre Ankläger, überrascht und enttäuscht sich abwenden.

Die Scene ist vielleicht die wichtigste und interessanteste des ganzen Cyklus. Das Bestreben des Künstlers, die tiefe Bewegung wiederzugeben, welche diese berühmte Begegnung in den Beteiligten hervorrief, steht so weit als möglich ab von den Absichten und der Vortragsweise der gleichzeitigen Byzantiner. Sie allein würde genügen zu dem Erweise, dass der oder die Maler, welchen die Dekoration unserer Hochwände überlassen war, sich im Zusammenhange mit der altchristlich-römischen Kunst bewegten und dass ihre einheimische Übung, statt sich an den Byzantinismus anzulehnen, im Gegensatz zu diesem, jener Richtung treu geblieben war. Zu derselben Beobachtung führt auch das Studium des Sujets. Die Geschichte der Ehebrecherin wurde in den byzantinischen Kirchen nicht gelesen, weil man sie als Thema für die an die gesamte Gemeinde gerichtete Predigt nicht für angemessen, unter Umständen sogar für anstöfsig hielt. Der Abschnitt Joh. 8, 1—11 fehlt daher auch in den zu liturgischen Zwecken benutzten Handschriften des Neuen Testamentes, und es erklärt sich so, wie Luther ihn für apokryph halten konnte. Die Ehebrecherin vor Christus ist daher auch in der griechischen Kunst nicht gemalt worden: hier ist ihr Auftreten erklärlich, wo nicht byzantinische, sondern abendländische Hände thätig sind. Ich weifs, dass man dieser Ausführung die Thatsache entgegenhalten kann, dass das Malerbuch vom Berge Athos (S. 194) die Geschichte der Ehebrecherin, wie sie von Christus losgesprochen wird, enthält. Hier liegt indessen allem Anschein nach einer der Fälle vor, in welchen das Malerbuch abendländische Einwirkung erfahren hat. Dass Dionysius von Agrapha occidentalische Quellen benutzt hat, ist durch *Bayet* nachgewiesen worden; auch Panselinos, der wahrscheinlich erst um 1528—1558 gelebt hat, nahm sicher italienische Eindrücke in sich auf.[1]) Dass die spätesten Rezensionen der Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Vieles aus der italienischen, speziell unteritalienischen Kunst entlehnt, kann heute nicht mehr zweifelhaft sein. Interessant wäre aber der nähere Nachweis, in welchem Umfang das Eindringen abendländischer Kunstwerke und Künstler in den Zeiten der Kreuzzüge die byzantinische Kunst beeinflusst hat, und welche bis dahin im Orient nicht verwertete Kunstvorstellungen und Sujets ihr durch diese Berührung zugeführt worden sind.

Schulz (S. 179) hat diese Scene gänzlich verkannt, indem er in ihr die Heilung des Aussätzigen sieht.

4. *Heilung des Blindgeborenen am Quell von Siloah* (Joh. 9, 1—7; vergl. Marc. 8, 23). Der Herr, von zwei Jüngern gefolgt, schreitet auf den sich ihm entgegenneigenden Bettler zu, dem er ans Auge greift. Der Blinde stützt die Rechte auf einen Stab, seine Linke streckt er Jesus entgegen. Rechts sieht man, wie der Geheilte sich

[1]) Vergl. *Bayet,* Rev. archéol. 1884, 324 f. *Ders.*, Art byzant. 254. *Lambros* im Παρνάσσος 1881.

die Augen am Brunnen auswäscht. Dieser Brunnen ist, wie schon Schulz anmerkt, ganz antik; Schulz erinnert an Darstellungen auf den alten Münzen von Canossa. Italien bewahrt heute noch zahlreiche Exemplare solcher Phialae. Im Cod. Egberti (Taf. XL) ist die Scene ähnlich gegeben, aber der cylindrische, aufgemauerte Brunnen steigt über Manneshöhe empor und empfängt nicht, wie hier, sein Wasser aus einem Löwenkopf, sondern von einem auf einer Säule stehenden Pfauen. Die Übereinstimmung unserer Schilderung mit dem Malerbuch (§. 274, S. 195) ist hier bemerkenswert; doch fehlen die an letzter Stelle erwähnten Strafsen von Jerusalem, welche wir dagegen auf der Reichenau treffen (Taf. X). Von der Inschrift lässt sich entziffern: LVMINE DONAVIT TE QVISINE *luce creavit* (was metrisch nicht exakt wäre), oder etwas Ähnliches, wie auf der Reichenau, wo wir nur den Rest eines Verses haben: *(hic)* SINE LV*(ce satu)*S SPVTO LV*(toque linitus?)*.

5. *Die Auferweckung des Lazarus* (Joh. 11, 1—45) stimmt weniger mit Cod. Egberti (Taf. XLI) als mit dem Gemälde der Oberzelle (Taf. 1—11) überein. Der Herr schreitet hier, gefolgt von mehreren Jüngern, voll Hoheit dem von zwei sich Nase und Mund zuhaltenden Männern gehaltenen Sarkophag entgegen, in welchem der Tote, genau wie in den Katakombendarstellungen, in Windeln gewickelt, steckt. Die eine der Schwestern ist Christus zu Füfsen gefallen, die andere ist halbaufgerichtet, während sie auf der Reichenau steht. Von der Inschrift sind leider nur mehr etliche Buchstaben zu lesen. Die Anweisung des Malerbuches (§. 276, S. 195) ist mehrfach abweichend.

6. *Christus mit der Mutter der Zebedaiden* (Matth. 20, 20—28). Der Herr, hinter welchem wieder ein Gefolge von Aposteln, weist offenbar Jakobus und Johannes zurecht, welche ihm von Petrus zugeführt werden, während die Mutter der Zebedaiden sich vor ihm auf die Kniee geworfen hat. Rechts in der Ecke deutet eine Architektur die Stadt an. Schulz hat auch diese Scene missverstanden, indem er sie auf die Ehebrecherin deutet. Von der Inschrift lässt sich erkennen:

FACIT HOC SPES · FIRMA PARENTVM ..... BVENS MATER ADORAT.

Die Scene ist auch ziemlich genau so in dem Malerbuche (§. 268, S. 193) angegeben.

7. *Das Gastmahl in Bethanien* (Joh. 12, 1—8). Unter einer von zwei kannelierten Säulen getragenen Halle steht der mit Trunkgefäfsen und Speisen besetzte Tisch, an welchem aufser dem Hausherrn (Matth. 26, 6) Christus mit zwei Aposteln sitzt. Zu seinen Füfsen bemerkt man Martha sitzend und auf ihn horchend, während Maria von der anderen Seite kommend Jesu die Füfse wäscht und mit ihrem langen Haare trocknet. Das Malerbuch (§. 277, S. 196) beschreibt den Vorgang so, dass Maria vor Christus knieend die Fufswaschung vornimmt und Martha mit einer Schüssel in der Hand erstaunt zusieht; die Egbert-Handschrift (Taf. XLII) kommt dieser Angabe näher. Im Hintergrunde links ist Bethanien durch eine Architektur angedeutet. Die Inschrift ist bis auf wenige Buchstaben ..... INVLTVM? unleserlich.

8. *Einritt in Jerusalem* (Joh. 12, 12—16. Luc. 19, 29—44). Sehr übereinstimmend mit der Anweisung des Malerbuches (§. 278, S. 196) und der Darstellung im Cod. Egberti (Taf. XLIII) sehen wir den Herrn auf dem mit Kleidungsstücken als Schabracke belegten Eselsfüllen segnend einherreiten, hinter ihm seine Jünger; von der durch eine Architektur angedeuteten Stadt Jerusalem (Joh. 12, 12) her kommen die Scharen des Volkes Jesu entgegen, im Hintergrunde die tadelnden Pharisäer (Luc. 19, 39), vorne kleineres Volk und Kinder, welche ihre Kleider auf dem Boden ausbreiten

und von denen einige auf die Bäume klettern, um besser zu sehen. Von der Inschrift hat sich der Anfang erhalten: FLORIBVS ET PALMIS .....

9 u. 10. *Das letzte Abendmahl* (Matth. 26, 26—29) ist mit der Fufswaschung (Joh. 13, 1—9) so zu sagen zu Einem Bilde vereinigt, wie wir das auch im Cod. Rossanensis (Taf. VIII) beobachten. Der mit einer Tapete verhängte Abendmahlstisch hat die Gestalt des Sigma; er ist mit einem grofsen Gefäfs, zwei Bechern und runden Broten besetzt, die Gäste liegen an ihm. Das Ruhebett entspricht dem im alten Rom üblichen Lectus tricliniaris, welcher, nach der Tischseite höher, nach der Aufsenseite niedriger, von letzterer aus bestiegen wurde[1]) und mit Polster (tori) und Decken belegt war; von letzteren ist hier nur bei Christus Gebrauch gemacht. Die Verteilung der Plätze geschieht nicht mehr nach dem System des altrömischen Triclinium, mit seiner Abteilung in den Lectus medius, imus und summus, wo der medius der Ehrenplatz des vornehmsten Gastes war. Seit mit dem Ende der Republik die runden mensae citreae mit runden Tischplatten aufgekommen waren, hatte der halbkreisförmige Tisch (Sigma oder Stibadium) die Ehrenplätze an den Ecken (cornua), und zwar war der erste der in dextro cornu, dessen Inhaber mit dem Gesicht nach der freien Tischseite schaute.[2]) Demgemäfs erscheint Petrus in cornu sinistro dem Herrn gegenüber. Judas langt nach dem Bissen. Im Hintergrunde ist die Stadt durch eine Architektur angezeigt. Ich gehe auf die kunstgeschichtliche und ikonographische Bedeutung dieser zuerst von *Sirmond* besprochenen[3]) Abendmahlsdarstellung hier nicht näher ein, bemerke nur, dass sie soeben auch von *Dobbert* in seiner musterhaften Zusammenstellung der Abendmahlsbilder Erwähnung gefunden hat.[4]) Die Fufswaschung, bei welcher Petrus auf einer Bank (nicht auf einem Stuhl) sitzt, erinnert an Cod. Egberti (Taf. XIV) und die Anweisung des Malerbuches (§. 286, S. 198). Von der Inschrift hat sich nur wenig erhalten:

LEX NOVA ..... IS .....
TVS · AS .....

NÖRDLICHE HOCHWAND.

Das untere Horizontalfeld giebt die Fortsetzung der an der Südwand vorgetragenen Passionsgeschichte des Herrn. Vom Chor ab folgen sich also:

1. *Christi Gebet am Ölberg* (Matth. 22, 29—46) vereinigt wie die Anweisung im Malerbuche (§. 288, S. 200) zwei Scenen, aber in umgekehrter Anordnung: oben

[1]) Vergl. *Marquardt*, Privatleben der Römer, Leipzig 1879, I, 294.

[2]) Man vergl. dazu die Ausführungen *Sirmonds* in den Anmerkungen zu des *Sidon. Apollinar.* Epist. Libr. I, 11 (Opp. var. Ed. Venet. 1728, I, 487 f.).

[3]) *Sirmond* a. a. O. und in seinen Briefen an Jos. Marie Suarez von 1630 und 1631 (Opp. a. a. O., IV, 474, 477. Ed. Paris 1696, p. 665). Die beigegebene Abbildung, welche *Suarez* besorgt hatte, fehlt in manchen Exemplaren. Der Ort, an welchem sich das von Sirmond irrtümlicherweise für ein Mosaik angesehene Werk befand, wird nicht von ihm noch von Suarez genannt, steht aber dadurch fest, dass des Desiderius' Inschrift »Conscendes caelum etc.« aus der Vorhalle als zu dem Denkmal gehörig erwähnt wird.

[4]) *Dobbert,* Das Abendmahl u. s. f. (Repertor. f. Kunstwissensch. XIV, 175, bes. jetzt XV, 380). Der betreffende Abschnitt ist soeben ausgegeben worden und gelangte demnach erst in meine Hände, als dieser Aufsatz nahezu abgeschlossen war.

die Tröstung des Herrn durch den Engel, unten Christus, wie er ermunternd unter seine Jünger tritt. Dieses Feld hat sehr gelitten. Beischrift, noch von Schulz gelesen:

CHRISTVS HIC ORAT CALICIS VT TRANSEAT HORA.

2. *Der Verrat des Judas* (Matth. 26, 48—49). Wiederum zwei Scenen. Rechts (vom Beschauer) Judas in weifsem Unterkleide und wie eine Casula gebildetem Mantel vor dem auf einer Sella sitzenden Hohenpriester, den Verrat planend; links die dramatisch sehr belebte Geschichte der Gefangennehmung des Herrn, welchem Judas am Busen hängt, während man im Hintergrunde das Schwert des hl. Petrus nach dem Ohr des Malchus gezückt sieht.

3. *Die Verspottung des Herrn* (Matth. 27, 28—29), ganz abweichend von dem Malerbuch (§. 297, S. 203), wo Christus bereits nackt, nur mit dem roten Mantel bekleidet, auf dem Haupt die Dornenkrone und in der Rechten mit dem Rohre erscheint — sicher eines der spätesten Importe aus der abendländischen Kunst. Hier sehen wir Christus mit langem bis auf die nackten Füfse wallenden Kleide in der Mitte der Scene stehen, ohne Krone oder Rohr; ein Vergleich mit der Darstellung im Codex Egberti (Taf. XLVII) und ihren Beischriften lässt uns links von dem Herrn die Pontifices erkennen, denen der rechts von ihm vor den Jüngern stehende Pilatus dieses Bild des Menschen vorstellt, während die Milites sich spottend vor Christus auf die Kniee werfen. Von der Inschrift las Schulz noch:

AVE REX IVDAEORVM.

4. Zwei Scenen: *Pilatus wäscht sich die Hände* (Luc. 23, 13—16) und die *Kreuztragung* (Matth. 27, 31 ff.), durchaus abweichend von den Angaben des Malerbuches (§. 295, 298, S. 202 f.). Vor einem Gebäude, aus welchem die Gattin des Landpflegers herausschaut, sieht man einen mit Teppichen reich behängten Tisch, hinter welchem Pilatus, mitleidig das Haupt nach dem sein Kreuz schleppenden Erlöser hinwendend, steht. Ein Diener bringt ihm Becken und Wasserkrug. Bei der Kreuztragung hat, wie auch im Cod. Egberti (Taf. XLIX), der Cyrener Simon, wegen seiner untergeordneten Stellung in kleinerer Gestalt geschildert, bereits den Herrn abgelöst, welcher von dem Haufen der Henkersknechte fortgerissen wird. Das Kreuz hat dieselbe Bildung, wie im Egbert-Codex und auf anderen Denkmälern aus der letzten Hälfte des ersten Jahrhunderts. Der Vertikalbalken ist um mindestens dreimal so lang als der Querbalken, die Enden beider zeigen leichte Ausladungen.

5. Es folgt eine Scene von doppelt so grofsem Umfange als die übrigen Felder; dieselbe steigt nach unten bis in den Arkadenzwickel hinein, der hier keinen Propheten hat: die *Kreuzigung* (Matth. 27, 35—45). Der Kreuzesstamm schneidet oben mit dem für den Titel bestimmten kleinen Querbalken ab, die bewegungslos ausgestreckte Gestalt des Heilandes scheint mit Nägeln ans Kreuz geheftet, doch sind die Spuren derselben nicht erkenntlich. Die Füfse stehen nebeneinander, auf dem Suppedaneum; der Schurz fällt flach vom Gürtel zu den Knieen herab, das Haupt ist leise geneigt, die Augen offen, der Blick noch sicher. Der Herr ist offenbar noch lebend gedacht. Keinerlei Krone schmückt das heilige Haupt. Über den Kreuzesarmen sieht man in Rundmedaillons die Allegorien von Sonne und Mond, darüber schweben zwei Engel. Die Schächer fehlen, dagegen erscheinen Maria und Johannes neben dem Crucifixus und rechts vom Kreuze die Schar der trauernden Frauen, Maria vorab; ihnen geht in reich geschmücktem Gewande ein Krieger mit der Lanze zur Seite (Longinus?). Links vom Gekreuzigten spielen Soldaten um das

heilige Gewand, oben eine Menge Krieger u. s. f. Unter dem Kreuzesstamme wiederholt ein Täfelchen einen in der Poesie des Mittelalters oft auftretenden Gedanken:

• MORTI VITA DATVR ‖ • SED MORS MORIENTE ‖ NECATVR.

Die Darstellung weicht ebenso von derjenigen des Egbert-Codex (Taf XLIX und L), wie von der Anweisung des Malerbuches (§. 300, S. 204) ab, doch zeigt Christus zwischen Maria und Johannes Analogie mit der Kreuzigung auf der Reichenau (Taf. XIV).

6. *Die Grablegung Christi* (Joh. 19, 38—42; vergl. Matth. 27, 57—61). Nicht, wie das Malerbuch angiebt (§. 304, S. 207), in einem aus dem Berge ausgehauenen Steingrab, sondern in einer auf einer Säule mit abgeschweiftem Würfelkapitell ruhenden gewölbten Krypta wird Christus beigesetzt: man erkennt sofort den Unterschied orientalischer und abendländischer Sitte. Der heilige Leichnam, mit Binden wie Lazarus umwickelt, wird in einem kannelierten Marmorsarg gesenkt, eine der heiligen Frauen (Maria? wegen des Nimbus!) hält sein Haupt, Nikodemus und Joseph von Arimathia halten den Leib, hinter ihnen steht schmerzerfüllt Johannes. Die Inschrift ist bis auf einige Buchstaben ..... NOTVM ..... unleserlich.

7. *Christus in der Vorhölle.* Der bekanntlich in der Apokryphen-Litteratur reich ausgeschmückte Descensus ad inferos ist hier bedeutend einfacher als im Malerbuch (§. 306, S. 207) geschildert. Christus neigt sich zu den Stammeltern, welche aus dem zackig umrahmten Infernus emporsteigen, rechts von ihnen steht, wie das Malerbuch auch angiebt, der Vorläufer (Johannes der Täufer) und zeigt auf Christus. Das Malerbuch fügt hinzu: auch David ist neben ihm und andere gerechte Könige mit Nimben und Kronen, Propheten u. s. f. Einige derselben wird man unter den rechts hinter Johannes geordneten Personen zu suchen haben, jedenfalls David. Von der Inschrift lässt sich entziffern:

O MORS EGO ..... AMORE MOMORDI.

Schon v. Quast macht die Bemerkung: »zerbrochene Schlösser und Riegel liegen unten wie auf der Thüre in Trani«.

8. *Der Engel und die hl. Frauen am Grabe* (Marc. 16, 1—7; vergl. Matth. 28, 1; Luc. 24, 1). Wiederum sieht man den antiken kannelierten Sarkophag unter der von Säulen getragenen Grabhalle, vor ihm sitzt der Engel, dem sich zwei der bekümmerten hl. Frauen mit ihren Salbölgefäfsen nahen. Im Cod. Egberti (Taf. LII) sind es der Mulieres drei. Unsere Darstellung stimmt zusammen mit dem Malerbuch (§. 308, S. 209).

9. *Der Gang nach Emmaus* (Luc. 24, 13—35; vergl. Marc. 16, 12). Wie in der Egbert-Handschrift (Taf. LIII), wandert der Herr zwischen den beiden Jüngern, die dort Kleophas und Lucas genannt werden. Die Jünger tragen lange Tuniken und Obergewänder, während Christus auffallenderweise in ein kurzes Obergewand gekleidet ist, über welchem ein Tuch zu flattern scheint. Vermutlich soll durch diese Kleidung die Tracht der Reisenden angezeigt werden. Im Malerbuche fehlt der Gang nach Emmaus, wofür (§. 312, S. 210) das Mahl eingerückt wird, welches der Herr mit Lucas und Kleophas feierte.

10. *Christus erscheint den Jüngern am See von Tiberias* (Joh. 21, 1—11). Wie im Malerbuche (§. 315, S. 210) angegeben wird, sind die Apostel mit dem Netz

in ihrem Schifflein beschäftigt (das Malerbuch giebt ihrer zehn an, während unser Fresko nur vier bis fünf zeigt), Christus steht am Ufer und segnet sie, Petrus kommt im Meere schwimmend zu ihm. Dagegen fehlen die hinter dem Herrn angegebenen brennenden Kohlen mit den Fischen. Die Egbert-Handschrift (Taf. LV) lässt Petrus nicht im See schwimmen, sondern das Netz aus demselben ziehen.

11. *Thomas befühlt die Wundmale des Herrn* (Joh. 20, 24—31). Das Bild hat sehr gelitten, doch lässt sich das Haus erkennen, von welchem auch das Malerbuch (§. 314, S. 210) spricht, während der Egbert-Codex (Taf. LVII) die Scene auf einem Hügel sich abspielen lässt.

12. *Die Himmelfahrt* (Marc. 16, 19 u. s. f.) fast ganz zerstört.

Viel schlimmer als diesem unteren Horizontalstreifen mit seinen zwölf Scenen hat die Zeit den beiden oberen Streifen mitgespielt, deren Darstellungen Schulz und Salazaro darum gar nicht mehr berücksichtigt haben. Im zweiten Horizontalstreifen lässt sich Folgendes erkennen.

1. *Christi Bergpredigt?* Fast ganz zerstört.

2. *Der Zinsgroschen* (Matth. 17, 24—27). Ganz zerstört, nur die Inschrift lässt auf den Inhalt schliefsen:

. . . . . SIMONIS ET XPI FIT CENSVS CAPTIO PISCIS.

3. Schwer erkenntlich. Rechts sitzende Gestalt mit Nimbus und ein Kind; ich vermute *Christus das Kind segnend* (Matth. 18, 6—14), welche Scene auch im Malerbuch (§. 204, S. 191) unmittelbar auf die Geschichte der Doppeldrachme folgt.

4. Nicht mehr zu bestimmen.

5. Fast ganz zerstört. Christus sitzt vor vielen Personen in einer Halle — ich vermute die *Unterhaltung mit den Gesetzverständigen* (Luc. 10, 25 f.), welche wieder im Malerbuch (§. 261, S. 191) folgt. Von der Inschrift ist nur der Schluss der Zeile

. . . . . SVBDITVR

zu lesen.

6. Eine stehende Person, zwei andere liegen zusammengekrümmt am Boden; die Inschrift sagt:

LINQVENS SPECTACVLA PACIS.

Ich vermute eine *Krankenheilung*.

7. Die *Heilung der Aussätzigen* (Luc. 17, 11—19)? Unterschrift:

. . . HIC ABIT · ILLE FVGIT . . . . . SALVTI.

Eine oder mehrere Personen sind vor einem Turm gelagert, zwei andere entfernen sich.

8. Der *Teich von Bethesda* (Joh. 5, 2)? Ein Mann sitzt vor einem kleinen Teiche oder Badebassin, Christus und ein Apostel (?) vor ihm. Rechts Architektur.

9. Das *Gastmahl des Reichen mit Lazarus* (Luc. 16, 20)? Man sieht viele Personen an einer Tafel, unter welcher man einen Hund erkennt, der die Wunden des Lazarus beleckt. Die Fortsetzung dieser Parabel giebt das Bild

10. Man sieht den Reichen jammernd in einem Glühofen; rechts von ihm erscheint *Abraham* mit dem Nimbus, der den als Kind gebildeten *Lazarus* in seinem Schofse trägt (Luc. 16, 25). Die Darstellung dieses in der christlichen Kunst selten

vorgeführten Gleichnisses entspricht genau dem Malerbuche (§. 344, S. 225 f.). Abraham sitzt offenbar auf einer mit Teppichen behängten Sella.

11. Die *Heilung des Wassersüchtigen* (Luc. 14, 2—5), teilweise zerstört und kaum mehr zu erkennen. Die in der christlichen Kunst seltene Darstellung, deren auch das Malerbuch (§. 264, S. 192) gedenkt, begegnet uns hier in gröfster Übereinstimmung mit der Scene in S. Georg auf der Reichenau (Taf. VIII), welche ich in meinem Texte (S. 10) mit den wenigen uns bisher bekannten Wiedergaben desselben Sujets zusammengestellt habe.

12. Zerstört. Nur die Gestalt Christi lässt sich erkennen.

DRITTER (OBERSTER) HORIZONTALSTREIFEN.

Die acht durch die Oberlichter getrennten Scenen dieses Streifens sind nur sehr schlecht erhalten, auch kann ich die Vermutung nicht unterdrücken, dass dieselben entweder von einer anderen, späteren Hand ausgeführt oder überarbeitet seien. Bemerkenswert ist jedenfalls auch der Umstand, dass die Proportionen der Figuren höher genommen sind.

1. Man kann an die *Weisen aus dem Morgenlande vor Herodes* (Matth. 7, 2) denken. Der König säfse dann nicht, wie im Malerbuch (§. 212, S. 173) in einem Zimmer seines Palastes, sondern vor demselben. Nur Einer der Magier ist gut erhalten, ich erkenne überhaupt nur zwei vor Herodes stehende Personen. Da dieselben kein Attribut der orientalischen Weisen haben und kurze Kleidung tragen, vermute ich eher diejenige Scene, welche das Malerbuch (§. 217, S. 176) als zur folgenden gehörig behandelt: eine Stadt, und Herodes sitzt auf dem Throne und zwei Soldaten daneben. Der Tyrann giebt den Befehl zum Kindermord.

2. Der *Bethlehemitische Kindermord* (Matth. 2, 16—18), fast ganz erloschen. Man erkennt nur einige klagende Weiber und am Boden liegende Kinderleichen. Ähnlich ist die Darstellung im Egbert-Codex (Taf. XIII).

3. Der *Knabe Jesus unter den Lehrern im Tempel* (Luc. 2, 42—50). Genau wie im Malerbuche (§. 218, S. 177). Christus sitzt, aber als Erwachsener gebildet, auf einem Throne inmitten des Tempels, das geschlossene Buch in der Linken; rechts und links von ihm ein Schriftgelehrter. Hinter den Hallen des Tempels sieht man die Köpfe Maria's und Josephs herausgucken. Ganz abweichend der Codex Egberti (Taf. XVII).

4. Eine ehrwürdige Greisengestalt mit Nimbus vor einem Baume, an welchen sie ein Instrument anzulegen scheint; ihr gegenüber treten aus einer Stadt mehrere Personen hervor. Die schlechte Erhaltung dieses Freskos macht die Erklärung unsicher. Ich würde die einzige im Malerbuche zwischen Jesus im Tempel und die Taufe eingeschobene Scene, nämlich *Christus' Begegnung mit Johannes Baptista* (Matth. 3), vermuten, doch kann ich die Gestalt des Herrn nicht erkennen. So bleibt nichts übrig, als an eine andere zwischen jenen beiden Ereignissen liegende Scene zu denken, und ich finde keine andere, als Matth. 3, 10, die *Predigt des Täufers vor den Juden*, die aus Jerusalem kommen (eb. 3, 5) und denen er sagt, die Axt sei an den Baum gelegt — securis ad radicem arborum posita est.

5. Die *Taufe Christi* (Joh. 1, 29—32; vgl. Matth. 3, 16, Marc. 1, 10). Der Herr steht, völlig entkleidet und ohne jegliche Bedeckung, im Jordan, Johannes (mit Nimbus ausgestattet) hält seine Rechte über das Haupt Christi, auf welchen zwei

Engel zueilen. Dieselben scheinen die Kleider für den Getauften herbeizubringen und bergen ihre Hände unter denselben, wie das Malerbuch es auch angiebt (§. 220, S. 178). Dasselbe macht den Zusatz: »und unter dem Vorläufer mitten im Jordan ist ein nackter Mensch, welcher quer daliegt und zurückgewendet Christum mit Furcht anblickt.« Dieser nackte Mann ist, wie Didron zu der angeführten Stelle weiter ausführt, die Personifikation des Jordans (nach §. 76, 17). Er findet sich, klein gebildet, auch hier, unter Johannes, vor.

6. Sehr schlecht erhalten. Ich glaube die Wüste mit Bäumen (Malerbuch § 221, S. 180) zu erkennen, in welcher Christus vom Teufel versucht wird. Die geflügelte, nackte Gestalt des letzteren steht vor einer oder zwei Kufen, auf denen nicht zu erkennende Gegenstände stehen oder liegen (eine Urne, Steine und Brode!). Wir hätten also die *erste Versuchung* (Matth. 4, 3).

7. Noch weniger ist von dem folgenden Bilde erhalten, in welchem ich die *zweite Versuchung* (Matth. 4, 5) sehe. Man erkennt einigermafsen die geflügelte Gestalt des nackten Teufels und die Tempelzinne auf welcher Christus steht.

8. Gar nicht zu bestimmen ist das letzte Bild der Reihe, auf welchem blofs die Figur des Herrn erkennbar ist. Rechts von ihm scheinen einige andere Personen zu stehen. Man ist frei, an die *Fortsetzung der Versuchungsgeschichte*, oder an eine der auf sie folgenden Geschichten (etwa die *Bezeugung Christi durch den Vorläufer*, Malerbuch § 222, S. 181) zu denken.

Überblicken wir das soeben Vorgelegte, so ergiebt sich, dass uns im Ganzen auf beiden Hochwänden des Mittelschiffes 41 Darstellungen aus dem Neuen Testamente (10 an der Südseite, $11+12+8=31$ an der Nordseite) erhalten sind; nehmen wir an, dass mit den beiden oberen Horizontalstreifen der Südseite uns weitere zwanzig verloren sind, so beziffert sich die Gesamtzahl der ursprünglich vorhandenen Scenen auf mehr als sechszig. Einige dieser Bilder sind, wie die Heilung am Teiche von Bethesda, das Gleichnis vom reichen Prasser, die Geschichte der Samaritanerin, die Auferweckung des Lazarus, den Perikopen entlehnt, welche an einfachen Wochentagen (und zwar der bevorzugten Fastenzeit) gelesen werden; die übrigen werden sich im Wesentlichen mit dem Inhalt der sonntäglichen Perikopen decken, wie sie der Comes darbot. Wie sich der evangelische Bildercyklus in der Malerei des ottonischen Zeitalters und um das Jahr 1000 bei uns in Deutschland entwickelt hat, haben jüngst die sorgfältigen Untersuchungen *Beissels*[1]) und *Vöge's*[2]) aufgewiesen. Das von Ersterem entworfene Verzeichnis weist 109, das von Letzterem gegebene etwa 70 Darstellungen auf, einschliefslich der Gleichnisse, durch deren Aufnahme der ursprünglich durch den Festkreis bestimmte Cyklus allmählich erweitert wurde und dem namentlich in den Bilderhandschriften von Bremen und Gotha zuerst ein hervorragender Raum gewährt ist. Unser Cyklus von S. Angelo wird sich mit dem in dem Vöge'schen Verzeichnis gebotenen und den 40 Scenen des Walahfried Strabo im Ganzen gedeckt haben, er übertrifft an Vollständigkeit und Reichtum, selbst in seiner fragmentarischen Erhaltung, alle bisher bekannten in der Wandmalerei auftretenden Bildercyklen der Richtung, und wir dürfen daher als erstes und unstreitbares Resultat unserer Untersuchung den Satz aufstellen, *dass sich in S. Angelo*

[1]) *Beissel*, Die Bilder der Hs. d. Kaisers Otto zu Aachen Aachen 1886, bes. S. 52. Vergl. dess. des hl. Bernward Evangelienbuch zu Hildesheim. Hildesheim 1891, bes. S. 51 f.

[2]) *Vöge, W.*, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Krit. Studien z. Gesch. der Malerei in Dtschl. im X u. XI Jahrh. Trier 1891, bes. S. 387.

in Formis das reichste und relativ vollständigste Exemplar dessen erhalten hat, was wir als monumentale Ausführung der karolingisch-ottonischen Bilderbibel bezeichnen können.

VI

Die an den Hochwänden des Mittelschiffes in S. Georg auf der Reichenau vorgeführten acht Scenen (Auferweckung des Lazarus, Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, die Erweckung des Jünglings von Naim, die Heilung der Aussätzigen, die Austreibung der Teufel aus den Besessenen zu Gerasa, die Heilung des Wassersüchtigen, der Sturm auf dem Meere und die Heilung des Blindgeborenen) stellen selbstverständlich nur eine sehr kleine Auswahl aus dem evangelischen Cyklus dar, und nur einige derselben finden wir auch in S. Angelo wieder; die anderen mögen unter den jetzt an der Südwand zu Grunde gegangenen Bildern sich befunden haben. Aber das noch Vorhandene genügt vollständig zu einer Vergleichung der Typen und der stilistischen Behandlung beider Denkmäler. Und da tritt uns zunächst die unleugbare Thatsache entgegen, *dass für beide die altchristlich-römische Kunst die gemeinsame Grundlage bildet*, wie das für die grofse Masse der occidentalen Bilder der karolingisch-ottonischen Zeit jetzt immer mehr allgemein anerkannt wird [1]). Ein Hauch antiken Geistes geht über alle diese Darstellungen hin, selbst da, wo gewisse Details des Kostüms und dergleichen der byzantinischen Übung abgesehen sind. Ein näherer Vergleich der beiderseitigen Hochwandbilder zeigt schlagende Analogieen. Der Christustypus ist genau übereinstimmend. Nirgend begegnen wir dem greisenhaften, byzantinisierenden Typus, welchen ich als den dritten in der Entwickelungsgeschichte des Christuskopfes nachgewiesen habe [2]), sondern allenthalben tritt uns der noch relativ junge, mit kurzem Bart und kurzem Haar begabte, sogenannte kallistinische Kopf entgegen, welcher auch in der Katakombenkunst auf den bartlosen jugendlichen Idealtypus unmittelbar als zweiter folgt. In Reichenau ist nur der Herr durch den Nimbus ausgezeichnet; hier in S. Angelo in Formis erscheinen aufser Jesus auch Johannes der Täufer, Abraham, der Trostengel in Gethsemane, die Engel über dem Gekreuzigten, Maria und Johannes der Evangelist neben diesem, der Vorläufer im Limbus, der Engel am Grabe Jesu, endlich die Propheten über den Arkadenzwickeln mit dem Heiligenschein, Christus allein aber mit dem in den einfachen Reifen des Nimbus eingezeichneten und durch Edelsteine besetzten Kreuz (crux gammata). Ganz übereinstimmend pflegt weiter die scenische Anordnung der Bilder zu sein. Auf der Reichenau wie in S. Angelo sehen wir den Herrn, von einigen seiner Jünger gefolgt, stets von links (vom Beschauer) in die Scene eintreten; die verschiedenen Köpfe der mithandelnden Personen zeigen auffallende Ähnlichkeit, im Beiwerk sind starke Analogieen, vor Allem ist der architektonische Hintergrund überaus ähnlich. Mehr Gewicht noch ist auf die unverkennbare Verwandtschaft des malerischen Vortrages zu legen. In beiden Cyklen herrscht dasselbe gewaltige dramatische Leben, beide unterstehen derselben gemeinsamen Auffassung des Lebens, in beiden webt und lebt der nämliche Geist. Ich wage demnach, in Beiden nahezu nächste Verwandte zu sehen und ich hoffe keinem Widerspruche zu begegnen, wenn *ich die Wandgemälde von S. Angelo und diejenigen der Oberzelle auf der Reichenau als die*

[1]) *Vöge* a. a. O.

[2]) *Kraus*, Real-Encykl. d. Christl. Alterth. II 24 f.

zwei bedeutendsten und kunstgeschichtlich wichtigsten Zeugen und Repräsentanten der alten Monte-Cassineser Malerschule erkläre. Ich sage nicht, die einzigen. Denn einmal sind unter den zum guten Teil schon von Schulz beschriebenen, aber selbstverständlich von ihm noch nicht an ihren Platz in der Kunstgeschichte eingereihten Denkmälern Unteritaliens wahrscheinlich auch noch andere, welche auf Monte-Cassino zurückweisen und über welche ich, so lange ich sie nicht selbst geprüft, mich des Urteils enthalten muss. Anderseits bin ich wiederum selbst Erzeugnissen des hier in Rede stehenden Zeitalters begegnet, welche eine geradezu auffallende Verwandtschaft mit den Wandgemälden von S. Georg auf der Reichenau und mit S. Angelo aufweisen und welche ich daher der nämlichen Schule zuschreiben muss. Ich erwähne hier vor Allem eine *Bilderhandschrift des Escurial*, aus welcher ich, durch eine Laurentsche Photographie, leider nur Ein Blatt kenne. Aber dies eine Blatt aus dem Cod. aureus, einem Evangeliar von 1050, ist ein sehr naher Verwandter unserer beiden Cyklen. Es stellt die Heilung des Taubstummen (Marc. 7, 31 f. — Evangelium »Adducunt turbae ad Jesum surdum et mutum«, zweiter Sonntag nach Pfingsten), eine um jene Zeit selten (z. B. in der Handschrift von Bremen) vorgeführte Perikope dar. Die Tracht und der bartlose jugendliche Christuskopf weisen sogar noch stärker auf die altchristlich-römische Überlieferung hin.

Seit diese Zeilen geschrieben wurden, sind wir durch Hervortreten eines weiteren in diese Kategorie gehörenden Denkmals überrascht worden. Es ist das hochinteressante Weltgerichtsbild, welches kürzlich in der kleinen S. Michaelskirche zu *Burgfelden* (Oberamt Balingen, württemb., Schwarzwaldkreis) blofsgelegt wurde und dessen Publikation in der 28. Lieferung der »Kunst- und Altertums-Denkmäler im Königreich Württemberg« bevorsteht. Soweit die mir vorliegende jener Publikation beizugebende Lithographie ein Urteil gestattet, muss ich auch dies bedeutende Werk derselben Schule, wie die Bilder von S. Georg auf der Reichenau zuschreiben. Nur hat dies Weltgericht freilich spätere Züge der Entwickelung in sich aufgenommen und wird daher zeitlich nicht *vor* jene (wie ein Bericht in der Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg 1892, No. 264, 12. Nov. will), sondern etwa um 50 Jahre später als jene zu setzen sein.

Kehren wir zu unseren Bildern von S. Angelo zurück, so muss nochmals auf die *bedeutende Verschiedenheit aufmerksam gemacht werden, welche in stilistischer Hinsicht zwischen den Bildern der Hochwand und den grofsen Gemälden an dem Westende wie in der Hauptapsis, Weltgericht und Rex gloriae, obwaltet.* Wie schon oben bemerkt, hat D. Caravita allein unter den bisherigen Autoren diese Verschiedenheit beobachtet und daraus den Schluss gezogen, dass diese Bilder nicht ein und demselben oder den nämlichen Händen ihren Ursprung verdanken. Prüft man die Bilder näher, so stellt sich ein kunstgeschichtlich sehr interessantes Faktum heraus. Das Weltgericht und der Rex gloriae sind, wenn auch nicht in rein byzantinischer Auffassung und Formgebung gehalten, so doch sehr stark byzantinisierend. Die Beziehungen Monte-Cassinos zu Byzanz sind allbekannt. Der Verfasser der Chronik von Monte-Cassino, *Leo von Ostia*, spricht nicht nur von Kunstwerken, welche Desiderius für seine Kirche in Monte-Cassino zu Konstantinopel herstellen liefs (so die Bronzethüre und die silbernen Statuen, III, c. 32), er erwähnt auch ausdrücklich, dass, da die musivische Kunst um jene Zeit in Italien in Vergessenheit geraten war (quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultro annis magistra Latinitas intermiserat), Legaten nach Konstantinopel entsandt wurden, um Mosaizisten anzuwerben — »peritos utique in arte musiaria et quadrataria«: sie hatten

die Apside der Cassineser Kirche mit Mosaiken auszuschmücken und das Paviment derselben zu fertigen (III, c. 27). Leo berichtet weiter, dass die Ausschmückung des Trabes und der an ihm angebrachten Rundbilder (teretes icones) zum Teil in Konstantinopel besorgt, zum Teil offenbar in Monte-Cassino selbst, auf griechische Art bewerkstelligt wurde (caetera coloribus ac figuris depingi Graeca peritia fecit, eb. III, c. 32)[1]. Dass byzantinische Künstler herbeigeholt wurden, um Wandmalereien auszuführen, wird von ihm nicht berichtet[2]. Ich vermute indessen, dass Desiderius in S. Angelo die Herstellung der als die vornehmste Aufgabe angesehenen Bilder in der Hauptapsis und an dem entgegengesetzten Westende der Basilika Künstlern übertragen hat, welche die byzantinische Schule in Konstantinopel oder anderwärts durchgemacht und demnach als besonders für diese Themata befähigt erachtet wurden; während die »Historien« des Mittelschiffes und der Abseiten Malern anvertraut blieben, die in der einheimischen Tradition aufgewachsen, weit mehr im Zusammenhang mit dem geblieben waren, was der Geschichtsschreiber von Monte-Cassino selbst sehr bezeichnend die *magistra Latinitas* genannt hat (III, 27, vergl. oben). Demnach hätten wir als *weiteres Ergebnis unserer Untersuchung die Thatsache zu konstatieren, dass sich hier, in der dekorativen Ausstattung der Basilika von S. Angelo in Formis, die beiden in Unteritalien im XI Jahrhundert nebeneinander lebenden Richtungen, die lateinisch-indigene und die byzantinische, kreuzen.* Auf der Reichenau herrscht die erstere unbestritten, hier begegnen sich beide Richtungen im Raume desselben Gotteshauses, *und es findet eine gewisse Durchdringung beider Richtungen statt.* Denn auch für die Mittelschiffsbilder muss zugegeben werden, dass in einigen Punkten, z. B. hinsichtlich der Behandlung der Kostüme, byzantinische Einflüsse wahrnehmbar sind; wie das bei dem regen Verkehr nicht anders sein konnte, welchen die Abtei Monte-Cassino sowohl mit den Resten der byzantinischen Herrschaft in Italien als auch, nach deren Zusammenbruch, mit dem Hofe zu Konstantinopel unterhielt; Beziehungen, welche selbst dann nicht abgebrochen wurden, als Michael Cerularius das Schisma zu einer vollendeten Thatsache gemacht hatte (1053).

Zu meinem Bedauern entnehme ich der soeben veröffentlichten neuesten Studie *Ed. Dobberts* »Ueber das Abendmahl in der bildenden Kunst«[3], dass ich mich in Bezug auf S. Angelo in einem gewissen Widerspruche mit diesem ausgezeichneten, auf dem Gebiete der byzantinischen Kunst so hochverdienten Forscher befinde. »In den Wandmalereien der Kirche S. Angelo in Formis sehe ich, sagt er, das Erzeugnis einer süditalisch-griechischen Künstlerschule aus dem XI Jahrhundert. Vor Allem durch die in der Reihe der neutestamentlichen Wandbilder dieser Kirche befindliche Abendmahlsdarstellung werde ich in meiner Meinung bestärkt.« »Salazaro's Versuch, die süditalienische Kunst des frühen Mittelalters als eine an Ort und Stelle selbständig erwachsene hinzustellen, ist vollständig misslungen. Die süditalienischen Denkmäler weisen auf das unzweideutigste einen überaus starken Einfluss der byzantinischen Kunst auf.« Letzteres ist gewiss wahr und, wie Herr Professor Dobbert

[1] *Leo Ostiens.* Chron. Mont.-Cass. Libr. III, c. 27—32 (*Ed. Wattenbach* SS. VII, 718 bis 723).

[2] Und doch ist kein Zweifel, dass Desiderius in Monte-Cassino umfangreiche Wandmalereien ausführen liefs. *Leo Ostiensis* a. a. O. III c. 28 und 33 spricht von *Historiae Veteris et Novi Testamenti,* welche in den tres atrii partes und anderen, welche sowohl in der Hauptkirche als in S. Martin und S. Andreas gemalt waren (SS. VII, 727).

[3] *Ed. Dobbert,* im Repertorium f. Kunstwissenschaft, XV, 380 (1892).

hinzufügt, aus der politischen und sozialen Lage Süditaliens Konstantinopel gegenüber leicht zu begründen. Man kann dies Alles zugeben, ohne damit zugleich einzuräumen, dass die Schule der Abtei Monte-Cassino auf dem Gebiete der Wandmalerei zugleich diesen byzantinischen Einflüssen total erlegen ist. Ich ziehe vielmehr aus den Hochwandbildern den entgegengesetzten Schluss und wage zu hoffen, dass auch mein hochverehrter Kollege dieser Auffassung beitreten wird, wenn er die Wandgemälde von S. Angelo persönlich zu untersuchen in der Lage war. Sein Urteil ist aber, soviel ich weifs, vorläufig doch nur auf die ganz unzulängliche Abbildung des Abendmahls bei Sirmond und auf die Wiedergabe des Jüngsten Gerichtes und des Rex gloriae bei Salazaro, beziehungsweise Schulz gestützt, also gerade auf jene beiden Kompositionen, hinsichtlich deren auch ich den byzantinischen Einfluss bereitwillig zugestehe; während, wie wir oben gesehen haben, *Springer* selbst für diese ihm auch allein bekannten Bilder einen unmittelbaren Einfluss des Byzantinismus entschieden ablehnt.

VII

Die Tradition, an welche die Kunst des karolingisch-ottonischen Zeitalters anknüpft und welche auf die altchristlich-römische Übung und Anschauung zurückgeht, wäre, wie schon erwähnt wurde, nach *Anton Springer*[1]) vornehmlich durch die Miniaturmalerei vermittelt worden. *Vöge* hat sich, wie wir ebenfalls gesehen, im Wesentlichen dieser Annahme angeschlossen, indem er für die sächsische Kaiserzeit eine Centralschule in Deutschland feststellt, zu der sich die Reichenauer Kunstwerke, der Egbert-Codex, die Wandbilder, als von aufsen in die Entwickelung eintretende, von ihr freilich auch rezipierte Episoden verhalten.[2])

Ich kann dieser Auffassung von der Entwickelung der abendländischen Malerei im X und XI Jahrhundert nicht beitreten.

Niemand kann aufrichtiger als ich die gewissenhafte und scharfsinnige Analyse anerkennen, auf Grund dessen Herr Dr. Vöge sich seine Überzeugung gebildet hat,[3]) und ich bin weit entfernt zu glauben, dass dieselbe durch eine einfache gegenteilige Aufstellung entkräftet werden könne. Mir scheint aber, dass die Untersuchung doch eine einseitige war, so lange sie sich auf Deutschland beschränkte. Die Reste der Malerei, welche aus jenem Zeitalter sich jenseits der Alpen erhalten haben, haben hier mitzusprechen, man hat sich nach ihrem Zeugnisse umzusehen und es zu hören. Die Reichenauer Wandgemälde allein konnten als eine zu einzeln stehende Thatsache gelten: jetzt, wo ihre Pendants in S. Angelo und Burgfelden aufgewiesen sind, und wo Bedeutung und Verzweigung der Monte-Kassiner Schule in ein ganz anderes Licht treten, wage ich die weitere Behauptung, *dass nicht die Miniatur-, sondern die Wandmalerei für die karolingisch-ottonische Kunst, sagen wir für die absterbende, retrospektive Kunst des XI Jahrhunderts das tragende Element gewesen ist.*

---

[1]) *Springer.* Die deutsche Kunst im X Jahrh. (Westd. Zeitschr. a. a. O., S. 221).

[2]) *Vöge* a. a. O., bes. S. 44.

[3]) Vergl. meine Besprechung der *Vöge*'schen Schrift im Repertor. f. Kunstwissenschaft XV, 404.

Dr. Vöge hat endlich als Vorort der deutschen Malerei schon für das X Jahrhundert Köln, und zwar das dortige Domkloster als eigentlichen Hauptsitz derselben erklärt. Daneben wirkt seiner Annahme nach freilich auch Reichenau, aber doch nur in zweiter Linie. Das muss in einer gewissen Beziehung schon deshalb wahr sein, weil ein namhafter Teil der in Betracht kommenden Denkmäler der Buchmalerei den Wandbildern auf der Reichenau zeitlich vorausgeht; denn höher als der Ausgang des X oder Anfang des XI Jahrhunderts können letztere nicht angesetzt werden. Gleichwohl muss ich die Richtigkeit der Springer-Vöge'schen These anzweifeln. Die Kleinkunst kann nur da eine bestimmende und führende Rolle gespielt haben, wo der monumentalen Kunst keine entsprechenden Aufgaben gestellt wurden oder diese nicht im Stande war, solche Aufgaben zu lösen. Wir wussten aber längst aus der Litteratur und Geschichte, dass das Zeitalter der Karolinger und Ottonen der Wandmalerei bedeutende Aufgaben gestellt hat, und wir wissen jetzt, durch die Reichenau und S. Angelo belehrt, wie dieselben gelöst wurden. Unter diesen Umständen ist nicht anzunehmen, dass die monumentale Kunst der Miniaturmalerei die Führung sollte überlassen haben, sondern Alles spricht dafür, dass sie, die Wandmalerei, im Gegenteil die Vermittelung der altchristlich-römischen Tradition in erster Linie übernommen und bewerkstelligt hat. Die Fresken von S. Georg auf der Reichenau, von Burgfelden und von S. Angelo in Formis sind die letzten auf uns gekommenen mächtigen Zeugen dieser mit dem letzten Viertel des XI Jahrhunderts sich auslebenden, rückwärtsblickenden Kunst: wenige Jahre noch, und jener geistige Friede, der bis dahin über der wenn auch bürgerlich noch so sehr zerrissenen Gesellschaft Mitteleuropas gewaltet, wird zerstört: in der ungeheuren Bewegung der Seelen tritt ein Bruch der Empfindung, ein Wechsel in der Anschauung des ganzen Lebens und all seiner Verhältnisse ein, welcher die letzten Regungen altchristlich-römischer Vorstellungsweise in der Malerei hinweghebt und ganz neuen Vorstellungen und Formen Einlass gewährt. Der Schöpfer von S. Angelo war der Erste, der, als Papst Victor III, der Erbe jener neuen Situation wurde, welche Gregor VII herbeigeführt hatte: es ist seltsam genug, zu sehen, wie er wenige Jahre zuvor mit dem von ihm an dem Monte Tifata geschaffenen Bildercyklus der letzte Zeuge einer untergehenden geistigen Welt geworden war.

DIE AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER FRIEDRICHS DES GROSSEN

III

DAS BILDHAUER-ATELIER FRIEDRICHS DES GROSSEN UND SEINE INHABER

VON PAUL SEIDEL

Die Gründung eines Bildhauer-Ateliers mit fest angestelltem Vorstande und Gehülfen durch Friedrich den Grofsen ist für die Entwickelung dieser Seite der bildenden Kunst in Berlin von ganz aufserordentlicher Bedeutung geworden. Während es wohl unmöglich sein dürfte, bei der Geschichte der Malerei in Berlin die Entwickelung dieser Kunst von Friedrichs des Grofsen Regierungsantritt bis auf unsere heutige Zeit aus sich heraus zu entwickeln, lässt sich bei der Geschichte der Bildhauerkunst deutlich der Faden verfolgen, der den Anfang mit der heutigen Entwickelung verbindet, ja, wir können die hohe Blüte dieser Kunst in Berlin seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts direkt auf diese Gründung des Grofsen Königs zurückführen. Ein klassischer Zeuge hierfür ist der Altmeister Schadow, der die Verdienste der Franzosen und Italiener für die Entwickelung der Technik in diesem Atelier und für die Schulung der deutschen Bildhauer sehr hoch stellt. »Kommen deutsche Bildhauer an, um in meinem Atelier zu arbeiten, so muss man sie abweisen, oder von neuem unterrichten, denn sie kennen diese Methode nicht (Schadow spricht vorher von dem Punktieren des Marmors und der weiteren Behandlung desselben). Meine Vorgänger, von König Friedrichs des Grofsen ersten Regierungszeiten an, waren französische Bildhauer und ihre Leute Franzosen und Italiener; von daher schreibt sich die ganze Verfahrungsart, welche alle Vortheile vereinigt, um prompt und exakt den Marmor zu behandeln.«

An anderer Stelle sagt Schadow über das Bildhauer-Atelier: »Diese Einrichtung mit ihren Gehalten und Emolumenten, war gewiss eine der splendidesten und wohlthätigsten Anstalten ihrer Art in ganz Europa. Der unsterbliche Monarch liebte das Institut mit Enthusiasmus, weil er dadurch in ganz kurzer Zeit eine Menge Statuen gleichsam hervorzaubern konnte, aber nach und nach verlor sich diese Vorliebe und mit ihr die Thätigkeit der Künstler.«

Es überschreitet den Rahmen dieser Arbeit, auf diese Entwickelung der Bildhauerkunst in Berlin näher einzugehen, es fällt mir hier zunächst nur wieder die dankbare Aufgabe zu, auf ein reiches, unbearbeitetes Material hinzuweisen und die Persönlichkeiten der Atelier-Vorstände zu König Friedrichs Zeit durch archivalische

Mitteilungen und Zusammenstellung ihrer Werke in den königlichen Schlössern fester zu umschreiben und aus dem Nebel der Tradition in das klare Tageslicht der Thatsachen zu zücken. Daraus wird sich dann schon von selber ergeben, wie weit unsere grofsen Bildhauer vom Anfange des Jahrhunderts, Schadow und Rauch, auf den Schultern dieser ihrer Vorgänger stehen und nur durch sie erklärt werden können. Auf keinem Gebiete der bildenden Künste beweist sich die vielseitige Thätigkeit des Grofsen Königs in dem Mafse auf die Dauer befruchtend, wie bei dem Schutze und der Förderung, die er der Bildhauerkunst angedeihen liefs.

FRANÇOIS-GASPARD ADAM [1]

Die Adam sind eine alte lothringische Künstlerfamilie und noch heute steht in Nancy das reich dekorierte Haus, das sich der Vater der drei berühmten Brüder, der Bildhauer Jacob-Sigisbert Adam gebaut hat. Jacob-Sigisbert Adam, geboren im Jahre 1670 in Nancy, war der Sohn des »maître fondeur« Lambert Adam und wurde der Vater dreier Söhne, die sich als Bildhauer einen berühmten Namen gemacht haben. Der älteste Sohn, Lambert-Sigisbert Adam, genannt »l'ainé«, wurde am 10. Oktober 1700 geboren und zählt mit seinem fünf Jahre jüngeren Bruder Nicolas-Sébastien, genannt »le cadet« zu den bedeutendsten Bildhauern seiner Zeit. Ich habe bereits im ersten Teile dieser Arbeit auf die Bedeutung seiner Werke hingewiesen, die in den Besitz Friedrichs des Grofsen gekommen sind. Am meisten interessiert uns hier aber der jüngste Bruder, François-Gaspard Adam, geboren am 23. Mai 1710, der sich zum Unterschiede von seinen älteren Brüdern auf seinen Arbeiten zuweilen als »minimus« bezeichnet. In den ersten dreifsig Jahren seines Lebens hören wir wenig von François-Gaspard, er tritt als Schüler und Gehülfe seiner Brüder ganz hinter diese zurück und wird als selbständiger Künstler gar nicht genannt. Im Anfange des Jahres 1729 hatte sich der junge Bildhauer von Nancy aus auf den Weg nach Paris gemacht, um, dem Vorbilde seiner Brüder folgend, dort seine Ausbildung zu vollenden. Unterwegs aber änderte er seinen Reiseplan und wählte den Weg nach Rom, wo seine beiden Brüder thätig waren, bei denen er im Laufe des Jahres 1730 eintraf. Für Lambert-Sigisbert waren gerade die drei Jahre abgelaufen, die er als Pensionär des Königs in Rom zubringen konnte, er blieb aber trotzdem dort, um zusammen mit seinen Brüdern besonders bei der Restaurierung der Antiken-Sammlung des Kardinals Polignac thätig zu sein. Erst im Januar 1733 vermochte Lambert-Sigisbert sich von Rom zu trennen und reiste mit François-Gaspard ab, während Nicolas-Sébastien noch dort blieb. Die Reisenden hielten sich unterwegs in mehreren Städten Italiens auf und trennten sich schliefslich von einander, da François-Gaspard noch einen Abstecher in seine Heimat machen wollte. In Paris erwarteten Lambert-Sigisbert grofse Aufgaben, bei deren Aus-

[1] Thirion: Les Adam et Clodion, Paris 1885, bringt viel interessantes Material über die Geschichte der Familie Adam und ihre Thätigkeit in Rom und Frankreich. Dagegen beruhen seine Berichte über die Thätigkeit Adams und Sigisbert Michels in Berlin zumeist auf der Anekdoten-Litteratur der Zeit; namentlich muss ich seine Angaben über das Verhältnis dieser Künstler zu Friedrich dem Grofsen auf Grundlage der Akten des Königlichen Geheimen Staats-Archives in Berlin vielfach richtig stellen.

führung ihm von seinem jüngsten Bruder eifrig geholfen wurde. Es handelte sich namentlich um die beiden grofsen Marmorgruppen der »Retour de la Chasse« und »La Pêche dans la mer«, die von König Ludwig XV später an Friedrich den Grofsen geschenkt wurden (vergl. S. 104). Auch an anderen grofsen Arbeiten wird François-Gaspard seinem Bruder geholfen haben, wie bei den Kolossalfiguren der Ströme, welche die obere Partie der Kaskade in St. Cloud schmücken, und bei der Mittelgruppe des Neptunbassins in Versailles, eines der gröfsten Bildhauerwerke die jemals hergestellt wurden. Lambert-Sigisbert war an ihm mit seinen Brüdern volle sieben Jahre thätig. Nachdem François-Gaspard auf diese Weise in zwölfjähriger Thätigkeit in den Werkstätten seiner Brüder eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit in der Führung des Meifsels und eine aufserordentliche Sicherheit der Hand gewonnen hatte, dachte er daran, endlich einmal selbständig zu werden. Seine Bemühungen wurden mit Erfolg gekrönt und im Juni 1741 gewann er den ersten Preis in der Akademie, der ihm die goldene Medaille und das Recht einbrachte, drei Jahre in Rom als Pensionär des Königs zu leben. Die den Bewerbern gestellte Aufgabe lautete: »Tobie rendant la vue à son père«. Am 25. September 1742 reiste François-Gaspard nach Rom ab und am 3. November finden wir ihn bereits dort mit seinen Kollegen Vassé und Saly, zu denen sich später noch Challe gesellte, vollständig eingerichtet. Über seine Thätigkeit in Rom weifs man so gut wie gar nichts. Die übliche Arbeit für den König bestand in einem: »Faune antique tenant une grappe de raisins«. Nach Ablauf seiner drei Jahre im November 1745 bemühte er sich vergeblich um die Verlängerung dieser Berechtigung. Auch sein Bruder Lambert-Sigisbert beteiligte sich bei diesen Bemühungen in etwas heifsblütiger und lärmender Weise, so dass er schliefslich den Direktor der Akademie in Rom, den Maler de Troy, persönlich angriff und für das Fehlschlagen der Hoffnungen seines Bruders verantwortlich machte. Es ist begreiflich, dass man durch diesen Lärm in der Generalverwaltung in Paris nur verstimmt gegen François-Gaspard wurde. Vielleicht sind die ihm dadurch erwachsenen Schwierigkeiten der Grund, weswegen der Künstler sich später nach Berlin wandte, nachdem er im September 1746 die Rückreise von Rom nach Paris angetreten hatte.

Wir haben schon früher gesehen, wie Friedrich der Grofse durch die mit der Sammlung Polignac in seinen Besitz gekommenen Werke des ältesten Adam, und namentlich auch durch die Restaurierung der Antiken dieser Sammlung, eine hohe Vorstellung von den künstlerischen Fähigkeiten der beiden ältesten Brüder Adam haben konnte. Die Erzählung Dargensville's, dass der König den zweiten Bruder Nicolas-Sébastien in seinen Dienst ziehen wollte, ist demnach gar nicht so unwahrscheinlich, ebenso, dass durch die Verwechselung von Adam cadet und minimus schliefslich François-Gaspard nach Berlin gelangt sei. Die Geschichte dieser Verwechselung, wie sie Dargensville erzählt, ist aber zu amüsant, um sie hier nicht im Wortlaut folgen zu lassen: »Depuis longtemps le roi de Prusse désirait attirer Nicolas Adam dans son royaume. Les deux frères de cet artiste ne pouvaient l'ignorer; aussi lui tinrent-ils très secrets tous les détails de cette affaire. Ce fut en 1747 que Fréderic manda pour venir à Berlin Adam le cadet, avec la qualité de son premier sculpteur, une pension de 4000 livres pour son voyage. Le porteur de ces ordres [1]) alla chez

[1]) Wahrscheinlich der Marquis d'Argens, der im Jahre 1747 längere Zeit in Paris war und unter Anderen auch den Maler Charles-Amédée-Philippe van Loo für Friedrich den Grofsen engagierte.

l'ainé des Adam demander de la part du roi le jeune Adam. L'ainé fit paraître son dernier frère, récemment arrivé d'Italie après un séjour de six ans. L'agent se laissa aisément surprendre et lui montra les offres du roi, qui furent promptement acceptées. François, c'est le nom du troisième Adam, part pour la Prusse, il arrive; la renommée publie, qu'Adam le jeune vient à Berlin; des Prussiens dont il était connu se rendent à la poste pour l'embrasser et le féliciter. Il est aisé de juger de leur surprise à la vue d'un visage inconnu. Nicolas, informé de l'affaire quand elle fut ainsi divulgée, ne la jugea pas assez avantageuse pour détromper le prince.«

In Berlin kam Adam gerade rechtzeitig an, um bei der inneren Ausschmückung des eben vollendeten Schlosses von Sanssouci beschäftigt zu werden.[1]) Es handelte sich zuerst um die beiden Bildsäulen der Venus Urania und des Apollo in den Nischen des Speisesaales. Diese Urania, die erste Arbeit François-Gaspards in Berlin, ist zugleich das beste seiner Werke. Es liegt noch etwas von der Eleganz und Lebendigkeit seiner Brüder in dieser graziösen nackten Gestalt, bei der auch die technische Behandlung des Marmors geradezu meisterhaft ist. Jedenfalls war dieses Werk im Stande, die Leistungsfähigkeit des Künstlers hinreichend zu bezeugen. Am 17. Oktober besucht der König den Bildhauer in seiner Werkstatt, die ihm in dem Grottenhaus des Lustgartens am Berliner Schloss auf dem Platze, wo nachmals die alte Börse stand, angewiesen worden war. Im Jahre 1749 wurde der eben erwähnte Apollo, bedeutend flauer und schwächer als sein Gegenstück, und die »Flora mit dem Kinde spielend« fertig, während das Gegenstück der letzteren, eine »Kleopatra« im Jahre 1750 vollendet wurde. Diese beiden liegenden Figuren links und rechts von Sanssouci, an den Enden der Terrasse aufgestellt, machen einen wenig erfreulichen Eindruck, da sie namentlich auch durch die Witterung sehr gelitten haben. In den nächsten Jahren folgten eine Reihe von Statuen; die alle um die grofse Fontäne im Park von Sanssouci plaziert sind: Apollo, 1752 — Diana und Juno, beide von 1753 — Jupiter, 1754. Inzwischen (1752) waren auch als werthvoller Schmuck des Parkes die Marmorgruppen in Potsdam eingetroffen, die Ludwig XV Friedrich dem Grofsen als Geschenk gesandt hatte: »Merkur« und »Venus« von Pigalle, der »ruhende Mars« nach der Antike, »Jagd« und »Fischerei« von Lambert-Sigisbert Adam. Dieses Wiedersehen mit den Arbeiten seines Bruders, an denen er so lange geholfen hatte, wird den von der Heimat fernen François-Gaspard sehr bewegt, zugleich aber auch sein Selbstgefühl mächtig gehoben haben, da diese Werke das Ansehen, in dem sein Bruder in Paris und bei seinem König stand, auf das Klarste bezeugten. Andererseits war es für François-Gaspard kein Gewinn, dass seine Arbeiten mit denen eines Pigalle und eines Lambert-Sigisbert Adam direkt verglichen werden konnten; es trat dabei doch zu klar zu Tage, dass er über eine solide Mittelmäfsigkeit, die sich allerdings grofser technischer Geschicklichkeit erfreute, nicht heraus zu kommen vermochte. Die beiden Gruppen von Lambert-Sigisbert: »Jagd« und »Fischerei« legten aber auch für den König den Wunsch nahe, zu ihnen noch zwei Gegenstücke zu erhalten, um die Dekoration der Umgebung des Bassins vollständig zu machen. Es lag in der Sache selber, zu diesem Zweck die »Jagd«, bei der die Beute nur aus Vögeln besteht, als die Luft, und die Fischerei als das Wasser zu charakterisieren, um dann durch »Feuer« und »Erde« die vier Elemente vervollständigen zu können.

[1]) Am 1. Mai 1747 giebt Friedrich der Grofse das erste Diner zu 200 Couverts mit nachfolgendem Konzert in Sanssouci, und am 19. Mai nimmt er zusammen mit seinen Brüdern Heinrich und Ferdinand das erste Nachtquartier daselbst.

Mit dieser Arbeit wurde François-Gaspard betraut, der zunächst die Sockel der beiden Gruppen seines Bruders mit entsprechenden charakteristischen Reliefs versah, und dann das Feuer, dargestellt durch Vulcan und Thetis (1756), und die Erde, die er durch die Figuren der Demeter und des Triptolemus, des Erfinders des Pfluges, charakterisierte (1758), zur Ausführung brachte.

Allen diesen Arbeiten eigen ist die grofse technische Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors und der Ausführung der Details, wie Adam sie sich durch die langjährige Übung in der Werkstätte seiner Brüder erworben hatte, andererseits aber auch eine Schwäche der Erfindung und Flauheit der Formengebung, die durch die Gewaltsamkeit der Bewegungen und Gezwungenheit der Stellungen nicht ersetzt werden konnten. Die letzten Arbeiten Adams für den König, die mit den bisher genannten Figuren zusammen placiert wurden, sind die Statue der Minerva (1760) und die angefangene Figur des Mars, die später von Sigisbert Michel vollendet worden ist.

Die archivalischen Nachrichten über diese Thätigkeit Adams sind nur spärlich erhalten. In einem Schreiben vom 26. November 1753 giebt der König dem Bildhauer auf seinen Bericht hin die Genehmigung, die soeben vollendete Statue der »Junon qui demande à Jupiter Jo changée en vache« mit ihrem Piedestal nach Potsdam transportieren lassen zu dürfen. Es ist dies die Juno mit dem Pfau am Bassin in Sanssouci, deren Gegenstück, Jupiter mit der in eine Kuh verwandelten Jo neben sich, erst im nächsten Jahre vollendet wurde. In einem anderen Schreiben vom 31. Januar 1759 giebt der König eine ähnliche Ermächtigung und befiehlt Adam, die Rechnungen für die vollendeten Arbeiten einzusenden.

Über das Privatleben des Künstlers erfahren wir nur aus einem Schreiben des Königs, dass er sich im Jahre 1751 in seine Heimat begeben wollte, um sich dort zu verheiraten: »resol. pour le Sculpteur Adam. Sur votre representation du 25e du mois courant Je vous accorde le Congé de deux mois et demy que Vous M'avez demandé pour aller en Lorraine et à Paris, de même que la permission de vous y marier, si vous le trouvez à propos, mais au reste il faut, que vous arrangiez au paravant vos affaires d'ici de la sorte, que tous vos ouvriers soyent assez occupé jusqu'à votre retour et que rien ne soit negligé ni retardé par votre absence. Fait à Potsdam ce 28e May 1751.« Es sind keine Anhaltspunkte dafür vorhanden, ob Adam diese Reise wirklich angetreten hat.

Aufser den schon genannten Statuen hat Adam noch einige Werke in Berlin begonnen, die unser ganz besonderes Interesse herausfordern, da es sich um einige öffentliche Denkmäler handelt, durch die der König die Verdienste seiner Minister und Generale ehren wollte. Die Akten des Geheimen Staats-Archives haben mich in den Stand gesetzt, die Geschichte der Entstehung dieser Denkmäler hier zu geben. Das erste dieser Art ist die Marmorbüste, die Friedrich der Grofse von dem am 4. Oktober 1755 verstorbenen Grofskanzler Freiherrn von Cocceji, dem Verfasser des corpus juris Fridericianum anfertigen und im Hofe des Kollegienhauses, des heutigen Kammergerichts aufstellen liefs. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen gab Gelegenheit, dieses erste öffentliche Denkmal, das einer nicht fürstlichen Persönlichkeit in Berlin gesetzt wurde und das sich heute in einem Sitzungssaal des Kammergerichts befindet, der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Dieser Vorgang, dass in Preufsen zum ersten Male die Kunst herangezogen wurde, um das Andenken eines um den Staat verdienten Mannes öffentlich zu ehren, ist bedeutsam genug, um hier die Schreiben zu veröffentlichen,

durch die Friedrich der Grofse seinen Entschluss in dieser Beziehung kund gab: (Geh. Staats-Archiv, Berlin, Minüten, Bd. 56.)

»An die Wittib des verstorbenen Grofs Cantzlers Baron v. Cocceji.

. . . Inzwischen da ich resolviret bin, das Andenken Eures Eheherrns und dessen meriten gegen Mich dadurch zu perpetuiren, dass ich von demselben eine marmorne buste auf Meine eigene Kosten anfertigen und solche auf dem Hoffe des sogenannten Collegien-Hauses in Berlin zum bestandigen Andenken placiren lassen will; so wird es Mir zu gnädigsten Gefallen gegen Euch gereichen, wann Ihr eines von denen besten portraits Eures verstorbenen Eheherrn choisiren und solches zu erwähnten Behuff an Meinen Hoff Bildhauer zu Berlin den Adam auf einige Zeit verabfolgen lafsen werdet. Ich bin übrigens pp. Potsdam den 24 Oct. 1755.«

»Au Sculpteur Adami (sic).

Sa Majesté ayant resolu de faire éléver un beau Buste de feu le Grand Chancellier Baron de Cocceji avec un Piedestal, sur lequel doit être gravé une inscription de la façon du Président de Maupertuis et que le tout soit placé alors au milieu de la Cour de l'Hotel où ordinairement les tribuneaux de Justice de Berlin assemblent (sic). L'Intention de Sa Majesté est, que le Sculpteur Adami doit se charger de cet ouvrage pour en faire quelque chose de beau et digne de l'attention de la postérité et à cette fin il doit aller prendre chez la Veuve de Cocceji le Portrait de feu son Epoux.

à Potsdam ce 24 Oct. 1755.«

»Au Président de Maupertuis.

Comme le Grand Chancellier Baron de Cocceji vient de mourir à Mon grand regret et que touché de ses rares mérites, j'ai resolu pour perpétuer sa memoire de faire éléver un beau Buste de Marbre du dit Grand Chancellier avec un Piedestal par le sculpteur Adami, auquel j'ai déjà donné mes ordres en conséquence et Je souhaiterois de faire orner le piedestal d'une belle Inscription à la Romaine, pour transmettre à la Postérité que feu le Baron de Cocceji a réhabilité les loix de la Patrie et retablie la Justice dans mes Etats; pour cet effet Je souhaiterois, que Vous vouliés bien vous charger de la composition de cette Inscription selon mon intention.

Sur ce etc. à Potsdam ce 24 Oct. 1755.«

Die Ausführung dieser Büste verzögerte sich aus uns nicht bekannten Gründen sehr und wurde erst von Adams Nachfolger Sigisbert Michel zu Ende gebracht.

Aus Breslau giebt der König im Jahre 1759 den Entschluss kund, seinen beiden auf dem Schlachtfelde gebliebenen Generalen Schwerin und Winterfeld[1]) auf dem Wilhelmsplatz in Berlin ein Denkmal zu setzen:

»Au Sculpteur Adam à Berlin.

S. M. ayant resolue de faire poser à Berlin les statues tant du feu Marechal Compte de Schwerin que du General de Winterfeld toutes deux de Marbre de la

[1]) Der Feldmarschall Kurt Christoph Graf von Schwerin, der Sieger von Mollwitz, war am 6. Mai 1757 vor Prag gefallen. Der General Hans Karl von Winterfeld, General-Adjutant und militärischer Vertrauter des Königs, starb am 8. September 1757 in Folge einer im Gefecht bei Moys empfangenen Wunde.

hauteur de 6 pieds chacune sur des piedestaux proportionnés aux statues ou l'inscription puisse être incrustée, en lettres de cuivre doré, Sa Majesté désire en conséquence du Sculpteur Adam de faire un ou deux dessins de chaque Statue avec son piedestal et de joindre à chacune l'èvaluation exacte de frais aux quels les différents dessins pourront monter et d'envoyer le tout le plutôt que possible directement à S. M. Afin que le dit Adam puisse d'autant mieux prendre ses mesures S. M. ont bien l'averti, que les deux Statues sont destinées pour la place Guillaume ou le Wilhelms-Markt, non pour être placées au milieu mais dans les deux coins de la place et dressées de manière que chacune doit faire face aux rues qui aboutissent à la dite place, sur quoi il pourra prendre ses dimensions et dresser ses plans.

à Breslau le 22 Jan. 1759.«

Die Einsendung der geforderten Entwürfe scheint von Adam umgehend erfolgt zu sein, denn bereits am 14. Februar giebt der König seine Zustimmung zu den eingesandten Zeichnungen:

»Au Sculpteur Adam à Berlin.

S. M. ayant approuvé les deux dessins des statues du Maréchal que le Sculpteur Adam Lui a présenté, Elle a donné en même temps. Ses ordres au Conseiller privé Köppen à Berlin, pour qu'il ait soîn de procurer au dit Adam les marbres avec tout ce qui sera necessaire en frais pour l'emplacement de ces deux statues.

à Breslau le 14 Fevr. 1759.«

Ich nehme hier gleich voraus, dass die Statue Schwerins von Sigisbert Miche im Jahre 1768 vollendet wurde, dass aber von der Statue Winterfelds im Jahre 1775 noch nicht mehr als eine Zeichnung, wahrscheinlich die Adams, existierte, die bei der Anfertigung der Statue durch die Gebrüder Rentz zu Grunde gelegt wurde.

Aus welchen Gründen François-Gaspard Adam Berlin verlassen hat, konnte ich nicht feststellen, wahrscheinlich nahm er ebenso wie bereits früher der Maler van Loo, der Kriegsunruhen wegen Urlaub nach Paris, bis ruhigere und den Künsten günstigere Zeiten eingetreten wären. Möglich ist aber auch, dass der am 13. Mai 1759 in Paris erfolgte Tod seines ältesten Bruders Lambert-Sigisbert ihn zu einer Reise nach dort veranlasst hat, wo er dann selber am 18. August 1761 gestorben ist.

Die Witwe Adams forderte zu wiederholten Malen von Paris aus eine Bezahlung für die Arbeit ihres Gatten an den Bildsäulen Schwerins und Winterfelds, wurde aber vom König abschläglich beschieden, da »tous ces ouvrages n'ont été qu'ébauchés par lui«. Wenn sie absolut Forderungen geltend machen wolle, solle sie sich deswegen an Sigisbert Michel wenden, der mit der Fertigstellung dieser Arbeiten betraut sei.

Die Werkstätte François-Gaspard Adams ist von gröfserer Bedeutung für Berlin geworden, als es auf den ersten Anblick erscheinen möchte. Um tüchtige und begabte Bildhauer nach Berlin zu ziehen, hatte Friedrich der Grofse das Prinzip, auch die Gehülfen mit festen Pensionen anzustellen, so dass der leitende Bildhauer stets einen geschulten Stamm von Arbeitern zu seiner Verfügung hatte.

In Adams Werkstatt haben sicher auch die ersten Modellmeister der Manufaktur ihre Ausbildung gefunden, soweit sie nicht von auswärts herangezogen wurden. Es bleibt noch eine schwierige, aber dankbare Aufgabe, der Entwickelung der Porzellan-Manufaktur in dieser Beziehung nachzuforschen; bei Sigisbert Michel, dem Nachfolger Adams, werden die Beziehungen schon erkennbarer.

Von den Gehülfen Adams werden uns einige mit Namen genannt. Aus mehr persönlichen Gründen, als wegen seiner uns unbekannten künstlerischen Leistungen ist der eine derselben, Thomas Michel von grofsem Interesse. Thomas Michel war nicht von Hause aus Bildhauer, sondern wird noch im Jahre 1738 als marchand traiteur bezeichnet. Seine Gattin war Anne Adam, die Schwester der drei Bildhauer, und es ist möglich, dass diese Verwandtschaft ihn veranlasste, eine vorhandene Begabung für die Bildhauerkunst weiter auszubilden. Thirion sucht es wahrscheinlich zu machen, dass Thomas im Jahre 1742 die Sammlung Polignac nach Berlin transportiert habe, obwohl Dargensville ausdrücklich Nicolas-Sébastien Adam als Begleiter nennt. Es existieren also keine Anhaltspunkte für diese Annahme. Im Jahre 1748, am 25. Juli, befindet sich Thomas Michel in Lille, wo seine Gattin Anne Adam, Pate bei einem Sohne von Charles-Amédée Philippe van Loo ist. Sie trägt sich in das Register ein als Anne Adam, femme de Thomas Michel, »premier sculpteur du roi de Prusse«. Ihr Mitpate ist ein anderer Berliner Künstler, Antoine Pesne. Die merkwürdige Vereinigung dieser drei Berliner Künstler in Lille lässt allerdings den Schluss zu, dass Thomas schon vorher in Berlin war und dort in engere Beziehungen zu diesen Kollegen getreten ist. Die Bezeichnung als premier sculpteur du roi de Prusse ist aber jedenfalls sehr euphemistisch und wohl gewählt, um den Freunden und Gevattern etwas zu imponieren, denn Thomas Michel ist vor dem 15. Mai 1751 in Berlin als Gehülfe Adams gestorben, da an diesem Tage der König die Wiederbesetzung der Stellung durch seinen Sohn genehmigt:

»Au Sculpteur Adam le Jeune.[1])

Sa Majesté le Roi de Prusse Notre très gratieux Souverain donne en reponse au Sculpteur Adam le Jeune sur sa tres humble representation du 11e de ce Mois, qu'Elle seroit contente que le nommé Michel le Cadet remplisse la Place de feu son pere s'il en est capable et qu'il soit gratifié de la pension dont son père jouissoit pour laquelle il n'auroit qu'à s'adresser au Conseiller privé Köppen.

à Potsdam le 15e May 1751.«

Thirion hat nach dem Jahre 1749 keine Notiz mehr über Thomas Michel gefunden, als dass er im Jahre 1781 als verstorben erwähnt wird. Wir können daher wohl mit Sicherheit annehmen, dass er mit dem im Anfange des Jahres 1751 verstorbenen Bildhauergehülfen Michel identisch ist. Wer ist nun aber Michel le cadet, der seinen Platz einnehmen soll? Thomas hatte sieben Söhne, von denen vier nachweislich Bildhauer gewesen sind: Sigisbert-Martial, geboren 13. Januar 1727; Sigisbert-François, geboren 24. September 1728; Claude-François, geboren 22. November 1729; Laurent, geboren 18. Februar 1731; Nicolas, geboren 17. November 1733; Pierre-Joseph, geboren 2. November 1737; und der Interessanteste von allen, Claude,

[1]) Geh. Staats-Archiv Berlin, Minüten vom Jahre 1751.

geboren 20. Dezember 1738, bekannter unter seinem Beinamen Clodion, einer der berühmtesten Bildhauer des Jahrhunderts. Hier können wohl nur die vier ältesten in Frage kommen, von denen Sigisbert-François später (1764) als »premier sculpteur du roi« nach Berlin gekommen ist. Es ist immer möglich, dass einer dieser Neffen Adams schon in dieser Zeit als sein Gehülfe in Berlin gearbeitet habe, denn bei den spärlichen Nachrichten über die Künstlerwelt Berlins werden die Gehülfen fast nie erwähnt. Thirion glaubt Dekorationen an nicht näher bezeichneten Häusern Potsdams als Arbeiten Thomas Michels ansprechen zu können, ohne bestimmtere Anhaltspunkte dafür zu haben, als dass ihn diese Skulpturen an die Arbeiten der Lothringer Steinmetzen erinnern. Er knüpft daran längere abfällige Auseinandersetzungen über Friedrich den Grofsen als Kunstfreund, weil er einen solchen unbedeutenden Künstler, von dem Thirion notabene keine Arbeiten kennt, zu seinem premier sculpteur gemacht habe. So lange aber keine anderen Beweise dafür vorliegen, als die Eintragung der Gattin Thomas Michels in das Taufregister von Lille, halte ich mich für berechtigt, diese Bezeichnung für die Aufschneiderei einer ehrsüchtigen Frau zu halten. Sollte aber Friedrich der Grofse mit diesem Thomas Michel betrogen sein, vielleicht in ähnlicher Weise, wie er mit François-Gaspard Adam betrogen wurde, so ist der moralische Defekt doch nur bei Thomas Michel und seinen Gehülfen.

Eine andere Erwähnung von Gehülfen Adams ist in dem oben (S. 105) abgedruckten Schreiben des Königs vom Mai 1751, worin er dem Bildhauer den erbetenen Urlaub von $2\frac{1}{2}$ Monaten nach Paris und Lothringen, um sich zu verheiraten, bewilligt, mit dem Vorbehalt, dass Adam hinreichende Vorsorge träfe, damit alle seine Arbeiter bis zu seiner Rückkehr genügend beschäftigt seien.

Aus einem anderen Schreiben des Königs vom Jahre 1754 können wir schliefsen, dass Adam eine ganze Reihe von Gehülfen in seiner Werkstatt beschäftigt:

»Au Sculpteur de la Cour Adam à Berlin.

Sa Majesté Notre très gracieux Souverain ayant appris par le Conseiller Privé Kircheisen, que le Sculpteur Adam souhaite d'avoir la permission de congedir ses deux Compagnons Italiens, et de partager la Pension, dont ils jouissent, entre les ouvriers français; Elle fait savoir au dit Adam, que n'étant point contente des ouvrages qu'il a fait faire depuis quelques tems par les Compagnons français, Elle n'est aussi point intentionnée, de leur accorder une augmentation, et si le dit Adam veut congedier les deux Italiens, Sa Majesté fera aussi suspendre leurs pensions, pour les donner à d'autres Compagnons plus habiles dans leur metier que ceux qu'il occupe presentement, et qu'Elle fera venir.

à Potsdam le 18. Oct. 1754.«

Der Geheimrat Kircheisen macht in Bezug hierauf einen neuen Bericht an den König, auf den hin derselbe am 3. November 1754 die Genehmigung giebt, dass Adam die beiden italienischen Bildhauer Cocci und Girola entlassen darf. Auf ihre Vorstellung werden die beiden später dem Bildhauer Ebenhecht zur Beschäftigung bei den für den König bestimmten Arbeiten überwiesen. Es rühren von ihnen je zwei der barocken Statuen vor der Bildergalerie bei Sanssouci her, Joseph Girola hat später in Rheinsberg, im Auftrage des Prinzen Heinrich, die im Park aufgestellte Büste des Prinzen August Wilhelm und eine Urne angefertigt, die ihn wenigstens als einen ganz geschickten Techniker zeigen.

Wahrscheinlich ist der von Nicolais erwähnte Bildhauer Gerrin oder Gherin, der in demselben Jahre wie Adam, 1760, nach Paris zurückkehrte, einer der französischen Gehülfen des premier sculpteur. Zwei andere Gehülfen Adams sind noch dreifsig Jahre später unter Tassaert im königlichen Bildhauer-Atelier thätig, Jean-Pierre Fourneau und Claude Goussaut, ohne dass wir etwas Näheres über ihre Fähigkeiten mitzuteilen wissen.

SIGISBERT-FRANÇOIS MICHEL

Der am 18. August 1761 in Paris erfolgte Tod François-Gaspard Adams wird auf den König keinen grofsen Eindruck gemacht haben, da er durch den siebenjährigen Krieg vollauf in Anspruch genommen war. Nach dem Hubertusburger Frieden nahm Friedrich aber seine alten Liebhabereien wieder mit voller Energie auf, und zeigte der erstaunten Welt, namentlich durch den Bau des Neuen Palais, wie er nicht daran dachte, sich am Rande des Abgrundes und des Bankerotts zu fühlen. Über die jedenfalls stattgehabten Bemühungen des Königs, einen Bildhauer in seine Dienste zu ziehen, der im Stande war, die von Adam begonnenen Arbeiten fertig zu stellen, haben sich keine Nachrichten erhalten, und wir können nur die Thatsache verzeichnen, dass Michel im Jahre 1764 bereits in Berlin anwesend war.

Thirion (a. a. O.) sagt, dass Sigisbert im Laufe des Jahres 1761, also bald nach Adams Tode nach Berlin gereist sei. In einem Schreiben vom 30. September 1768 erwähnt der König, dass Sigisbert seit fünf Jahren an der Statue Winterfelds arbeite. Das würde das wahrscheinlichere Datum 1763 ergeben.[1])

Sigisbert-François Michel ist am 24. September 1728 in Nancy geboren, war also über die erste Jugend hinaus, als er in die Dienste des Königs trat. Über seine künstlerischen Leistungen vorher wissen wir nichts, als dass seine Begabung namentlich auf dem Gebiete der Kleinkunst lag, und dass er ähnliche Arbeiten anfertigte, wie die, durch die sein berühmter Bruder Claude, genannt Clodion sich einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte erworben hat. Obwohl Sigisbert, wie wir sehen werden, nicht im Stande ist, sich unsere besondere Sympathie zu erwerben, so ist doch das Schicksal ungerecht gegen ihn verfahren, da alle seine Arbeiten dieser Art unter dem Namen seines berühmten Bruders gehen, und es heute wohl unmöglich sein dürfte, seine künstlerische Persönlichkeit genau zu umgrenzen. An diesem Umstande trägt Sigisbert aber selber grofse Schuld durch die Zwitterhaftigkeit seiner Natur, die ihn stets nach Erfolgen durch äufsere Mittel suchen liefs, anstatt seine Persönlichkeit zu einem geschlossenen vollen Ganzen zu entwickeln. So lange der Ruhm seiner Onkel Lambert-Sigisbert und Nicolas-Sébastien Adam nocht nicht verblasst war, nannte er sich, um auch etwas von diesem Ruhme zu profitieren, Sigisbert Adam; als dem »premier sculpteur du roi de Prusse« der Kamm schwoll,

---

[1]) In einer im Juli 1764 an den König übersandten Rechnung des Bankiers Mettra in Paris, werden für Sigisbert bezahlte Reisekosten erwähnt. Nach dieser, mir erst nach der Drucklegung bekannt gewordenen Notiz, müsste Sigisbert in der ersten Hälfte des Jahres 1764 nach Berlin übergesiedelt sein.

der nicht gerne mit seinem Vater Thomas Michel und einem seiner Gehülfen, der ebenfalls Michel hiefs, verwechselt werden wollte, nannte er sich nur Sigisbert, und als solcher wird er in allen Berliner amtlichen Schriftstücken bezeichnet. Von Berlin, nicht sonderlich mit Ruhm für den Namen Sigisbert bedeckt, zurückgekehrt, fand er seinen Bruder zu einer Berühmtheit geworden, die in aller Munde war, und schleunigst verpuppte er sich für den Rest seines Lebens zu einem Sigisbert Clodion.

Sigisbert Michel war für die Arbeiten, die er in Berlin ausführen sollte, jedenfalls nicht geeignet, und als Leiter einer grofsen Bildhauer-Werkstatt nicht am Platze. Nach Allem, was wir über seine Arbeiten, die er aus eigener Initiative geschaffen hat, hören, war es dasselbe Gebiet, auf dem sein Bruder so Vorzügliches geleistet hat, das der kleinen Skulptur, zu dem er befähigt war. Für den König hat er in Berlin nur die von seinem Onkel François-Gaspard Adam angefangenen Arbeiten zu Ende geführt, wie den Mars im Park von Sanssouci, die Büste Cocceji's und die Statue Schwerins, so dass es schwer ist, über seine eigene Thätigkeit ein Urteil zu fällen. Die ihm vom König aufgetragenen neuen Arbeiten, so namentlich die Statue Winterfelds, hat er scheinbar, überhaupt nicht angefangen und darüber kam es zu scharfem Tadel von Seiten des Königs, bis Sigisbert die Unhaltbarkeit seiner Stellung einsah, und eines Tages spurlos aus Berlin verschwunden war. Die Beziehungen Sigisberts zum König und seine Forderungen an denselben von Paris aus werden von Thirion wieder dazu benutzt, den Charakter des Königs in der schwersten Weise zu verdächtigen, als ob derselbe die Befriedigung wohlbegründeter Ansprüche, d. h., die Bezahlung der von Sigisbert gelieferten Arbeiten einfach ohne Grund abgelehnt habe. Die Akten des Geheimen Staats-Archives in Berlin setzen mich in den Stand, die Entwickelung des ganzen Konfliktes quellenmäfsig zu verfolgen und daraus ergiebt sich, dass Sigisbert, wenn er nicht rechzeitig die Flucht ergriffen hätte, mit Schimpf und Schande davongejagt worden wäre.

Die erste Arbeit Sigisberts, von der wir erfahren, ist die Fertigstellung der von Adam begonnenen Mars-Statue im Park von Sanssouci. Sie ist bezeichnet: »Commencé par Adam et fini par Sigisbert Michel à Berlin en 1764«. Ein weiterer Auftrag des Königs an Sigisbert aufser der Vollendung der von Adam angefangenen Arbeiten scheint die Anfertigung zweier Bronze-Statuen zu sein.

»Au S^r. Sigisbert.

Le Roi aiant vu par le rapport du S^r. Sigisbert du 29e de ce mois les raisons qui l'empechent de faire executer les deux statues en question en bronze, Sa Majesté dispense le dit S^r. Sigisbert de la Commission, qu'Elle lui en a donné.

à Berlin le 31 X^br. 1767.«

Im Juli 1768 war nun die Statue Schwerins endlich fertig gestellt, und der Künstler hat am 26. Juli dem König hiervon Meldung gemacht.

»Au S^r. Sigisbert.

Aiant vu par votre lettre de 26e de ce mois, que la Statue du Feldt-Marechal de Schwerin est en état d'être posée, Vous la placerez au coin de la Place à exercer devant l'hotel Prince Ferdinand faisant face à la rue Guillaume, comme Je l'ai marqué bien exactement sur le Plan que Vous trouverez ci-joint.

à Potsdam le 27e Juillet 1768.«

Durch ein Schreiben vom 29. September hat Sigisbert scheinbar um eine Geldsumme für die Kosten der Aufstellung gebeten, und erhält darauf folgende Antwort:

»Au Sculpteur Sigisbert.

J'ai reçu votre lettre du 29e de ce mois et Vous assignerai les frais necessaires pour placer la Statue du Feldt-Marechal de Schwerin dèsque J'en saurais le montant, lequel Vous ne manquerez pas de Me mander. Comme au reste Vous travaillez déjà depuis cinq ans à la Statue du Lieut. Gen. de Winterfeldt, J'attens que si cette Statue n'est pas déjà achevée, elle ne tarde-pas de l'etre.

à Potsdam le 30e 7bre. 1768.«

Wie bereits bemerkt wurde, hat Sigisbert diese Statue überhaupt nicht angefangen, denn im Jahre 1775 war nicht mehr als die Zeichnung, die wahrscheinlich noch von Adam herrührte, dafür vorhanden. Der Anschlag, den Sigisbert für die Aufstellung der Statue Schwerins einsandte, wurde vom König zu hoch befunden und verworfen.

»An den Baudirektor Boumann.

S. K. M. lafsen dero pp. Boumann hierbeygehende von dem Hof-Bildhauer Sigisbert wegen Anfertigung des Fundaments zu Placirung der Statue des Feld Marschalls von Schwerin eingeschickte ganz exorbitante Anschläge zufertigen, mit Befehl, solche näher zu examiniren, einen ordentl. zuverläfsigen Anschlag davon anzufertigen, u. solche Allerhöchst d. fördersamst allerunt. einzusenden.

Potsdam den 15 8bris. 1768.«

Die Unzufriedenheit des Königs mit Sigisbert giebt sich bei jeder Gelegenheit kund, und der Bildhauer scheint durch seine Unverfrorenheit auch oft genug Veranlassung dazu zu geben.

»Au Sr. Sigisbert.

Je vois par votre lettre du 16e de ce mois, que Vous pretendez conserver la pension qui vient de vaquer par la mort d'un de vos ouvriers, et en ai été d'autant plus surpris, que jusqu'ici Vous avez travaillé avec une paresse inouie et qui aurait mérité, que Je Vous chasse il-y-a longtemps, ce qui, comme Je Vous avertis d'avance, ne manquera pas d'arriver, si Vous continuez de travailler sur le même pied négligent, que Je Vous connais depuis que Vous êtes dans le service.

à Potsdam, le 17e Mars 1769.«

An Deutlichkeit lässt diese Sprache nichts zu wünschen übrig, und Sigisbert konnte sich nicht darüber beklagen, dass ihm die Ungnade des Königs unerwartet gekommen sei.

In dieser Zeit veruneinigt sich unser Künstler mit einem seiner Gehülfen, der ebenfalls den Namen Michel führt. Ob derselbe mit Sigisbert Michel verwandt war, geht aus dem Schreiben des Königs nicht hervor.

»Au Baron de Knyphausen.

J'ai reçu votre rapport du 25e de ce mois des differents survenûs entre les deux Sculpteurs Sigisbert et Michel, et approuve les arrangements que Vous Me proposez

en même temps pour les terminer. Vous n'avez que procéder avec eux en consequence. Sur ce etc.

à Potsdam le 27e Avril 1769.«

Die von Knyphausen angestellten Versuche, die Zwistigkeiten beizulegen, scheinen an der Hartnäckigkeit Michels zu scheitern, der sich seinem Vorgesetzten nicht unterordnen will.

»Au Baron de Knyphausen.

Comme je vois par votre rapport du 4e de ce mois, que le nommé Michel ne veut point se prêter à la subordination prescrite, il faut le renvoyer et faire venir un autre habile Sculpteur Compagnon à sa place qui jouira alors de la pension y annexe, tous ces gens qui travaillent actuellement à l'Atelier ne méritant pas les augmentations, que Vous Me proposez pour eux, ayant passé tout leur temps dans une parfaite oisivité. P.r ce qui est du Sr. Sigisbert Vous pourrez lui déclarer de Ma part, que las de sa fainéantise si au bout de neuf mois la Statue du Général de Winterfeldt n'est pas finie, Je lui ferai retenir cinquante écus de sa pension p.r chaque mois qui y travaillera de plus. Sur ce etc.

à Potsd. le 6e Mai 1769.«

Der Bildhauer Michel giebt daraufhin seine Demission und der König befiehlt, dass an der Kasse seine Pension nicht weiter ausgezahlt wird. Sigisberts Bitte um Verlängerung des Termines für die Fertigstellung der Statue Winterfelds lehnt der König aber energisch ab: »J'en reste à celui de neuf mois, que Je lui ai fixé, l'estimant plus que suffisant pour cet ouvrage, s'il veut être moins fainéant qu'il l'a été jusqu'ici« schreibt der König am 11. Mai 1769.

Sigisbert Michel sah das schimpfliche Schicksal vor sich, davongejagt zu werden, wenn der König dahinter kam, dass an die Statue Winterfelds, mit der Sigisbert seit fünf Jahren betraut war, noch kein Meifsel angesetzt war. Er fühlte den Boden unter sich zu heifs werden, und eines Tages, nach Thirion im Jahre 1770, war Sigisbert Michel aus Berlin verschwunden, und kehrte nach Paris zurück, wo er nach Art der verkannten Genies das Blaue vom Himmel herunterschimpfte über den König von Preussen. Sechs Jahre hatte er sich mit festem Gehalte, einem freien Atelier und bezahlten Gehülfen in Berlin aufgehalten und nichts fertig gebracht, als die Fertigstellung einiger von seinem Onkel fast vollendeter Arbeiten. Die anderen ihm gewordenen Aufträge hatte er in diesen sechs Jahren nicht einmal angefangen. Thirion wirft sich zum Retter der Ehre seines Landsmannes auf, und es verlohnt sich, seine Darstellung den von mir publizierten Akten gegenüber zu stellen. (Thirion a. a. O., S. 250ff.)

»De ces huit années, qu'il (Sigisbert Michel) avait passées à la cour de Prusse, il ne rapportait ni un sou vaillant ni une recommandation. Bien acceuilli par Frédéric, installé, dès son arrivée, dans les mêmes titres et fonctions que son prédécesseur, mis en possession de l'atelier de François-Gaspard Adam, que Nicolai nous dépeint comme un logement agréable, dont les fenêtres donnaient sur le jardin royal (Lustgarten), Sigisbert pouvait croire, dans les premiers temps de son habitation, qu'il allait passer à Berlin des jours tissés d'or et de soie. L'avenir se chargea de le détromper cruellement. On l'avait appelé, disait-on, pour entreprendre et exécuter de grands traveaux. On lui avait fait entendre qu'il aurait chaque année, pour le moins,

la commande d'une figure, — lorsqu'il eut donné les derniers coups de ciseau à celles ébauchées par son oncle, le surintendant feignit de l'oublier; — qu'il serait payé, et jusqu'à la fin de son séjour il ne toucha pas un thaler du Trésor; qu'il serait entretenu aux frais du roi de Prusse, et il mourait de faim.«

»Son (Sigisberts) caractère impatient et susceptible ne s'accommoda pas longtemps d'une semblable existence . . .« »Frédéric avait-il jamais eu l'intention d'observer sincèrement ses engagements, de faire honneur à sa parole?« (!!).

Diese — sagen wir — phantasievollen Schilderungen Thirions sind gerade ganz vorzüglich geeignet, durch den Gegensatz zu den Thatsachen die Persönlichkeit Sigisbert Michels in das richtige Licht zu stellen. Diesem selber scheint es aber — trotz Thirion — ganz gut in Berlin gefallen zu haben, denn er hatte die unglaubliche Keckheit, von Paris aus den König um seine Wiederanstellung zu bitten, worauf ihm folgende Antwort zu Teil wurde:

»Au Sculpteur Sigisbert à Paris.

Le Roi vient de recevoir la lettre, que Son ci-devant Sculpteur Sigisbert Lui a adressé sous le 13e de le mois. Ce Sculpteur ayant passé plusieurs années à ne rien faire que des folies, et à deserter à la fin son poste; Sa Majesté ne saurait être que très surprise d'une proposition aussi singulière que celle du dit Sigisbert, de vouloir revenir dans Ses Etats.

à Potsdam le 25e Juin 1773.«

Mit dieser Antwort war Sigisbert Michel noch nicht zufrieden. Thiébaut erzählt von einem Schreiben an den König, das, wenn auch die Form gewahrt blieb, voller Beleidigungen gegen den König gewesen sei, der schlimmer als Räuber und Diebe gehandelt hätte, gegen die man wenigstens Mittel der Abwehr habe. Ein anderes, von falschen Angaben strotzendes Schreiben Michels, das scheinbar an den Kaiser gerichtet war, ist uns im Konzept erhalten[1]), und lässt den Gedanken aufkommen, dass der gute Sigisbert Michel an einer Art von Verfolgungswahnsinn gelitten haben muss, spricht doch Friedrich der Grofse im Jahre 1774 in einem Schreiben an d'Alembert die Hoffnung aus, dass das Gehirn des neuen Bildhauers, Tassaerts, besser organisiert sein möge, als das Michels.

»L'année 1764, le Roy de Prusse ayant l'intention d'avoir à son service un sculpteur français; m'étant distingué dans le nombre des Artistes, Sa Majesté, pour m'exciter à sortir de ma Patrie et quitter mon établissement, me signa un contrat en calité de son premier sculpteur, ce contrat est composé de dix articles, pas une seule n'a été exécuté; (ajouté au crayon: tous ces ouvrages sont en Marbre).

La statue de Mars posé à Sans Soucy a été le premier ouvrage exécuté avec l'applaudissement du Roy, par ses expressions, me disant: Elle est belle, très, très-belle;

Le Monument du chancelier de Coccey, placé dans la cour souveraine et la statue du feld maréchal-général Schwerin, posée dans la place Royale de Berlin reçurent les mêmes applaudissemens;

Ces deux Monument ne m'ont pas été payez, je réclame mon salaire, j'ay les titre les plus fort, lettre du Roy, lettre du Ministre, du baron de Kniphausen, mais aucuin tribuneaux ne peut rien en conoitre, j'ay affaire à un Roy qui à 300 000 Homme; je suplie donc Sa Majesté Impérial et Royalle de faire à mon égard un acte de justice et

[1]) Abgedruckt: Archives de l'Art français, Bd. I, S. 177—180.

d'humanité, car je suis agée de 78 ans (Sigisbert Michel war im Todesjahre des Königs, und dieser Brief ist sicher bedeutend früher geschrieben, erst 58 Jahre alt) et suis Grand Père. Je mouray de faim est toute ma famille, si je ne recois ce qui m'est du. La somme n'est que 21 250 Rthlr. pour deux monument en Marble; sur lesquelles j'ay suéz Sans est Eaux; ces deux monument Existe, le Roy a été satisfait, et ne m'a pas payéz.

(Et à la suite sont écrites les lignes suivantes d'une main plus courante et plus jeune): Votre M. verra par les deux nottes officielles, dont copie est cijointe, que j'ai employé en vain la médiation de son Ex. le Ministre des relations extérieures et que le conseil privé de Berlin s'est condamné lui-même par ces deux nottes.

Au desir de la 1re notte, j'ai produit mon contrat non quittancé, que ce conseil se soumet à reconnaître comme titre valable dans mes mains, s'il n'est pas quittancé.

Par la seconde notte il suppose l'existence d'un second contrat, qu'il lui est impossible de m'opposer, parce qu'il n'a jamais existé.«

Den schlagendsten Beweis für die Überflüssigkeit seiner Ausfälle gegen Friedrich den Grofsen giebt Thirion durch sein ganzes sonst sehr verdienstvolles Werk über die Adam, denn das ganze grofse archivalische Material, das er über die Geschichte der Skulptur zur Zeit der Adam und Clodions beibringt, besteht aus Klagebriefen der Künstler über mangelnde Bezahlung: »Parcourez la correspondance de la Direction générale des Bâtiments du roi pendent les années de 1770 à 1774. Qui y trouverez-vous? Des plaintes et des réclamations, toujours des plaintes.«

Im Jahre 1778 betrugen die Schulden an Maler und Bildhauer für bestellte und nicht bezahlte Arbeiten 220000 livres und der école des élèves protégés à Paris sind im Jahre 1774 seit vier Jahren die Pension für sechs Schüler und die Bezüge für den Direktor und die Lehrer nicht ausbezahlt worden. (Thirion a. a. O., S. 258.)

Wenn auch Sigisbert Michel die Aufträge des Königs in Berlin nicht ausführte, so scheint er doch auf dem ihm mehr zusagenden Gebiete der Kleinkunst ganz fleifsig gewesen zu sein, denn Nicolai sagt von seinem Atelier in der alten Börse, dass sich dort viele hübsche von ihm angefertigte kleine Modelle befänden. Über die Art dieser Arbeiten liegt uns aus Berlin selber kein Zeugnis vor, aber ein von Thirion (a. a. O., S. 288ff.) publiziertes Verzeichnis der von ihm in Paris in der exposition de l'Académie de St.-Luc vom 25. August 1774 ausgestellten Kunstwerke lässt einen Rückschluss darüber zu, denn einige dieser Werke sind sicher noch in Berlin entstanden, so namentlich die Büste Friedrichs des Grofsen. Dieses Verzeichnis legt auch den Schluss nahe, dass Sigisbert direkt für die Porzellan-Manufaktur Modelle geliefert habe, denn die Angabe, dass manche dieser kleinen Kunstwerke in »terre de Saxe« ausgeführt seien, lässt kaum eine andere Deutung zu. Bei der Unklarheit, die noch über diese künstlerischen Mitarbeiter der Berliner Manufaktur herrscht, ist dieses Verzeichnis von Wichtigkeit, denn es lassen sich danach vielleicht noch einige Arbeiten Sigisberts bestimmen. »1. Le portrait du Roi de Prusse, buste en terre de Saxe.[1]) 2. Le temple des Graces; ce modèle a été fait pour servir à un surtout. 3. L'Amour qui chauffe un trait, figure en plâtre que l'auteur doit exécuter pour sa

[1]) Im November und Dezember 1774 bittet d'Alembert den König wiederholt um sein Bildnis in Porzellan. »C'est de vouloir bien me donner son portrait, fait à sa belle manufacture de porcellaine, et pareil au portrait en petit, très-beau et très-ressemblant, que j'ai vu entre les mains de M. Grimm.« Der König verspricht, die Bitte zu erfüllen, indem er dabei bemerkt, dass er von der Existenz dieses Porzellan-Porträts bisher nichts gewusst habe.

réception à l'Académie. 4. La Volupté sous la figure d'un Génie serrant deux Colombes et appuyé sur une harpe. 5. La vestale Claudia défait sa ceinture pour retirer le vaisseau où était la mère des Dieux. 6. L'Amitié, en terre de Saxe. 7. L'Espérance nourrit l'Amour, en terre de Saxe. 8. Un autel à Bachus, dans le gôut antique. 9. Vase corinthien, où on voit une danse d'enfants, en terre de Saxe. 10. Petit vase étrusque en terre de Saxe. 11. Vase étrousque en terre de Saxe. 12. Vase envéloppé de quatre serpents, en terre de Saxe. 13. Vase groupé d'un Triton, symbole de l'eau. 14. Vase groupé d'un satyre, symbole du vin. Ces deux derniers sont en plâtre.« Einzelne dieser Figuren und Gruppen erscheinen noch mit manchen neuen Arbeiten wiederholt auf den späteren Ausstellungen, heute dürfte es schwer sein, unter allen diesen, jetzt unter Clodions Namen gehenden Figuren, Vasen und Gruppen einige als Arbeiten Sigisberts zu bestimmen. Am ersten möchte das der vertieften Kunstforschung bei einigen Figuren der Porzellan-Manufaktur gelingen, die einen so ausgesprochenen Adamschen Kunstcharakter haben, dass sie nur auf diesen oder seinen Neffen Sigisbert Michel zurückgehen können.

JEAN-PIERRE-ANTOINE TASSAERT.[1]

Während François-Gaspard Adams und Sigisbert Michels Thätigkeit in Berlin und Potsdam trotz ihrer im Park von Sanssouci öffentlich ausgestellten Werke dem Bewustsein unserer Zeit fast gänzlich entschwunden ist, hat sich bereits die neuere Zeit mehrfach mit dem dritten Inhaber des königlichen Bildhauer-Ateliers in Berlin, mit Jean-Pierre-Antoine Tassaert, beschäftigt. Der Grund hiervon ist wohl darin zu suchen, dass Tassaert dadurch in enger Verbindung mit der Kunst der Neuzeit steht, dass er der Lehrer Gottfried Schadows, des Altmeisters der Berliner Bildhauerschule dieses Jahrhunderts, gewesen ist. Aufserdem haben sich in der näher liegenden Litteratur manche Notizen über Tassaerts Berufung nach Berlin und über seine Thätigkeit erhalten, die namentlich vom Grafen Lippe in seinem Aufsatz zum Teil benutzt worden sind. Hier soll nun versucht werden, die Ausbeute aus der Korrespondenz Friedrichs des Grofsen, aus seinen Kabinetsordres und den Akten des Geheimen Staats-Archives, sowie die in der bisher nicht benutzten französischen Litteratur verstreuten Mitteilungen über Tassaert zu einem Gesamtbilde abzurunden, das allerdings wegen der einer Zeitschrift gesteckten räumlichen Grenze immer nur skizzenhaft bleiben muss. Die von unserem Künstler hergestellten Denkmäler der Generale von Seidlitz und Keith haben naturgemäfs stets im Vordergrunde des Interesses gestanden, dagegen sind von den zahlreichen kleineren Arbeiten Tassaerts

[1]) Litteratur: Graf Lippe, Tassaert, Jahrbücher für die deutsche Armee und Marine, 1881, S. 217—226. — Robert, Gedenkblatt an J. P. A. Tassaert, Berlin 1884. — Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849. — Friedländer, Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe, Düsseldorf 1864. Aufserdem gewährten die Akten des Geheimen Staats-Archives in Berlin reiche Ausbeute.

in den königlichen Schlössern nur wenige durch die Ausstellungen von 1883 und die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen bekannt geworden, da das Gewicht des Marmors die freie Beweglichkeit dieser Arbeiten naturgemäfs sehr erschwert.

Über Tassaerts Geburtsdatum gehen die Angaben auseinander. Graf Lippe lässt ihn am 27. August 1727 im Pfarrsprengel St. Georg zu Antwerpen getauft werden, nach Roberts, eines Nachkommen Tassaerts, Angabe ist er am 3. August 1729 in Antwerpen geboren. Das letztere würde mit den Angaben der Künstlerlexika übereinstimmen. Seine erste Ausbildung erhielt Tassaert in seiner Vaterstadt, begab sich aber schon in jungen Jahren zu weiterer Ausbildung nach London und dann nach Paris, wo er dauernd festen Fufs zu fassen suchte.

Die vlämische Abstammung hat Tassaert in seiner Persönlichkeit, nach Allem was wir darüber erfahren, nie ganz verleugnet, in seinen Werken aber hat er sich die elegante Grazie der Franzosen ganz zu eigen gemacht, so dass wir ihn mit vollem Rechte in seiner Kunst ganz zu den Franzosen rechnen können.

Im Jahre 1769 wird Tassaert zum agréé der Pariser Akademie ernannt und im Januar 1773 finden wir ihn als Bewohner des alten Louvre erwähnt. Nach Thirion (a. a. O., S. 275) hat Tassaert zusammen mit Clodion, Lecomte und Caffieri im Auftrage des controleur général des finances, abbé Terray, für die Dekoration seines luxuriösen Hotels in der rue Montparnasse gearbeitet. Diese Thätigkeit nahm aber ein Ende, als Terray beim Regierungsantritt Ludwigs XVI (1774) entlassen wurde und comte d'Angiviller an seine Stelle trat. Erwähnt wird aus dieser Zeit noch eine Statue König Ludwigs XV für die Chirurgische Schule in Paris. Im Jahre 1773 war Tassaert mit einer Arbeit im Salon vertreten: »Pyrrha jetant des pierres et semant des enfants«, wahrscheinlich identisch mit der gleichbenannten Gruppe, die Nicolai im Berliner Palais des Prinzen Heinrich neben einer »Liebe, die der Freundschaft aufgeopfert wird« erwähnt. Nach Nicolai wären diese Gruppen die ersten Arbeiten Tassaerts in Berlin gewesen, die aber beide schon in Paris begonnen seien. Es findet sich bisweilen die Angabe, dass Tassaert auf Empfehlung des Prinzen Heinrich nach Berlin gekommen sei, der ihm bereits in Paris mit Aufträgen beehrt hätte. Das ist aber zum mindesten sehr unwahrscheinlich, da Prinz Heinrich zum ersten Male 1784 in Paris gewesen ist. Wahrscheinlich hat der Prinz diese Gruppen erst in Berlin von dem Künstler erstanden oder vom König zum Geschenk erhalten und die oben erwähnte Tradition ist dadurch entstanden, dass Tassaert diese beiden Gruppen bereits teilweise fertig aus Paris mitgebracht hat. Leider konnte ich den Verbleib dieser für die Entwickelungsgeschichte des Künstlers interessanten Arbeiten bisher nicht ermitteln, wenn nicht die »Liebe, die der Freundschaft aufgeopfert wird« identisch ist mit jener reizvollen Gruppe, die heute als »Venus verbrennt die Pfeile des Amor auf einem Altare« bezeichnet wird, und die in zwei Exemplaren in den königlichen Schlössern vorhanden ist.

Bevor wir auf die Arbeiten Tassaerts in Berlin und Potsdam näher eingehen, ist es angebracht, die Geschichte seiner Berufung ausführlicher zu geben, da sie in einer selten vorkommenden Vollständigkeit zusammengestellt werden kann und sowohl für den grofsen König wie für den Künstler äufserst charakteristisch ist.

Durch die Flucht Sigisbert Michels war das Bildhauer-Atelier in dem ehemaligen Gartenhause des Lustgartens am Berliner Schlosse wieder frei geworden, und Friedrich der Grofse dachte eifrig daran, einen weniger unruhigen und aufregenden Insassen für dasselbe zu gewinnen. Der Ärger, den ihm Michel bereitet hatte, wirkte noch lange bei dem König nach und er stellte als Haupterfordernis für dessen Nachfolger eine ruhige und zuverlässige Gesinnungsart auf, wie er bei den Verhandlungen über die Anstellung Tassaerts am 14. Dezember 1774 an d'Alembert schreibt: »J'aime mieux, s'il faut choisir, moins d'art et un esprit tranquille que plus d'habilité et une inquiétude et une fougue perpétuelle, dont un artiste désole tous ceux qui ont affaire à lui. A mon âge la tranquillité est ce qu'il y a de plus désirable, et on sent de l'éloignement pour tout ce qui la trouble«.

Bereits im Januar 1772 hatte Friedrich Sandoz Rollin in Paris beauftragt, sich nach einem geschickten Bildhauer umzusehen. »Je Vous fais cette lettre pour Vous dire qu'ayant besoin d'un Mâitre Sculpteur assez habile pour diriger Mon Académie de Berlin, Vous tachiez de Me trouver un pareil habil sujet, mais qui soit en même temps d'une conduite bien exemplaire et telle que cette direction la demande. Au reste Vous ne manquerez pas de mettre à cet objet toute cette attention qu'il mérite. Et sur ce etc.

à Berlin le 24e Janv. 1772.«

Die erste Kenntnis von der Absicht Tassaerts, dem König seine Dienste anzubieten, gewinnen wir durch einen Brief d'Alemberts vom 12. September 1774. »M. de Catt (der Vorleser des Königs) rendra compte à V. M. de ce que j'ai fait à l'égard du sculpteur qui désire d'entrer à son service. Je ne veux point ennuyer V. M. de ce détail.« Da Catt erkrankt war, hatte er dem König über diese Sache nicht berichten können: »Il (Catt) ne m'a dit mot du sculpteur; ainsi j'ignore entièrement de quoi il est question.« Darauf antwortet d'Alembert am 31. Oktober 1774: »Je lui (Catt) écris en détail au sujet du sculpteur, ne voulant pas importuner V. M. de ce détail. Ce sculpteur, Sire, a pris le parti d'aller lui même incessamment à Berlin, à ses propres frais et risques, pour avoir l'honneur de se présenter à V. M. pour s'assurer si ses services lui conviennent, et pour avoir l'honneur de lui proposer lui-même ce qu'il désire d'obtenir d'elle en s'attachant à son service. Il sera parti dans le temps ou V. M. recevra cette lettre, et il ne tardera pas à la suivre.« Wir können wohl annehmen, dass Tassaerts Absicht zugleich war, sich über die Verhältnisse in Berlin zu orientieren. Er hatte jedenfalls Kenntnis von den Erzählungen, die Sigisbert Michel über seine Thätigkeit in Berlin und über des Königs Verhalten gegen ihn verbreitete, es ist daher bezeichnend für das Ansehen und den Glauben, den Michel bei seinen Kollegen genoss, dass Tassaert sich so leicht zu dieser Reise nach Berlin entschloss. Da Tassaert agréé der Akademie war, bedurfte er einer Erlaubnis des Königs dazu, um sich ins Ausland zu begeben; sein Gesuch wurde von Pierre in einer Weise befürwortet die Zeugnis für die Wertschätzung giebt, die Tassaert in Paris genoss: »Note de Pierre sur une demande du sieur Tassaert pour aller en Prusse. — La permission d'aller en Prusse que demande M. Tassaert, sculpteur et agréé de l'Académie royale de peinture et sculpture, peut luy être accordée, puisqu'elle a pour objet des intérêts personnels relatifs au bien être de sa nombreuse famille, et que M. Tassaert n'est actuellement chargé d'aucun ouvrage pour le Roy. Monsieur le Directeur et Ordonnateur Général est néanmoins supplié de donner des ordres pour que l'on n'oublie point de mettre dans la lettre adressée au Premier

Peintre sur la décision: »Que cette permission de sortir de France n'est accordée à M. Tassaert, membre de l'Académie, que sous la clause expresse de tout quitter et de revenir au premier ordre de Sa Majesté.

à Paris 3 novembre 1774. Pierre.«

Ein dem Inhalt dieses Schriftstückes entsprechender »congé« wurde daraufhin Tassaert am 6. November 1774 zugestellt.

Tassaert langte zu günstiger Stunde in Berlin an und der König war sehr geneigt, gerade jetzt auf künstlerischem Gebiete wieder gröfsere Aufgaben zu stellen. Er bekundet daher in einem Schreiben vom 15. November seine volle Zufriedenheit mit d'Alemberts Vorschlägen. Es geht daraus auch hervor, dass Friedrich bereits Arbeiten Tassaerts gesehen hat, die seinen vollen Beifall gefunden haben. »Nous jouissons içi d'une tranquillité parfaite, et je me flatte que cette heureuse situation pourra continuer, si l'on est sage. La paix est la mère des arts; il faut que le temple de Janus soit fermé pour les cultiver. C'est le temps que votre sculpteur devait prendre pour venir içi; les morceaux que j'ai vus de sa façon sont élégants et de bon goût. Il trouvera d'abord de l'ouvrage en arrivant; pourvu que sa tête soit aussi sage que ses mains sont adroites, nous nous comporterons fort bien ensemble.«

Anfang Dezember ist Tassaert in Berlin eingetroffen und beeilt sich dem König ein Empfehlungsschreiben d'Alemberts zu überreichen:

»Paris 10 novembre 1774.

Sire!

J'ai eu l'honneur d'annoncer à Votre Majesté par ma dernière lettre, que le sieur Tassaert, qui désire d'entrer en qualité de sculpteur au service de V. M., se proposait de partir incessamment pour Berlin, à ses frais et risques, pour avoir l'honneur de se présenter lui-même à V. M.; et de pouvoir s'assurer si ses talents, sa personne et son caractère lui conviennent. C'est lui, Sire, qui aura l'honneur de présenter cette lettre à V. M., et de savoir d'elle-même à quelles conditions elle jugera à propos de le prendre à son service. J'ai tout lieu de croire que par sa conduite, son habilité, et son zèle, il méritera les bontés de V. M. . . .«

Der Eindruck, den Tassaert auf den König macht, ist ein absolut guter, und Friedrich beeilt sich d'Alembert davon durch einen Brief vom 14. Dezember zu benachrichtigen: »Le sculpteur est arrivé avec la lettre dont vous avez bien voulu le charger. Nous ferons notre accord et il ne manquera pas d'ouvrage. Je vous suis obligé du choix que vous en avez fait. Les morceaux que j'ai vus de lui sont beaux, et je croix, sur votre témoignage, sa cervelle mieux organisée que celle de son prédécesseur.«

Der zwischen dem König und Tassaert abgeschlossene Kontrakt ist ein Beweis dafür, welche Opfer Friedrich zu bringen bereit war, um eine bewährte Kraft für solche Zwecke zu gewinnen. Wenn man den damaligen Wert des Geldes berücksichtigt und in Betracht zieht, dass Tassaert für Gehülfen, Atelier und Atelierbedürfnisse nichts aus eigener Tasche zu bezahlen brauchte, so muss man seine Bezahlung als ganz aufserordentlich hoch bezeichnen. Die Bezugnahme auf die Art und Weise, wie die Bezahlung von Arbeiten früher mit Adam geregelt gewesen sei, lässt den Schluss zu, dass der Kontrakt Tassaerts demjenigen Adams im Grofsen und Ganzen ähnlich abgefasst war und dadurch hat dieses Dokument noch ganz be-

sondere Bedeutung für uns: »Engagement du Sieur Tassaert, Sculpteur de l'Académie Royale de Paris, Au Service de Sa Majesté le Roi de Prusse.[1])

1. Six Mille Livres comme Pension, payée par Quartier.

2. Les Fraix de Voyage ainsi que de tout ce qui concerne mes Effets et un Passeport seront au Compte de Sa Majesté.

3. Tous les fraix contenant l'Attelier, comme Modeles, Outils, Terres, Platres etc. me seront fournis, ainsi que les Compagnons qui pour le moins seront au nombre de six, sans compter le Mouleur et le garçon de l'Attelier. Tous dépendront directement de moi pour être employés selon leur Capacité, et comme je le jugerai à propos pour le bien du service de sa Majesté, et il me sera libre de les changer et renvoyer, devant repondre des Ouvrages dont sa Majesté m'aura chargé.

4. On me payera pour chaque Figure de marbre, grandeur naturelle sans accessoires, la Somme de Quatre Mille Livres, et quand il y aura un Enfant, il sera compter comme demie-figure, et le reste à proportion comme cela s'est pratiqué avec Adam.

5. Le présent Engagement ne sera limité pour aucun temps, il sera à Vie.

6. Au Cas que Sa Majesté ne m'occupât point il me sera permis, pour tenir toujours en Action les Ouvriers que j'aurais d'exécuter les ouvrages qui me viendroient dans l'Idée, dont je rendrois Compte à Sa Majesté et qu'Elle pourroit prendre s'ils lui agréoient, ou me laisser le Maitre d'en disposer pour mon Compte.

7. Comme je n'ai trouvé que deux Compagnons,[2]) et qu'il en faut encore Quatre, et un Mouleur, je les emmenerai avec moi d'Italie, et Sa Majesté payera leurs fraix de Voyage, et les Appointements comme Elle les a payé à Sigisbert.

Fait à Berlin, ce 1 Janvier 1775.

(gezeichnet) Fédéric.«

Nachdem Tassaert seine Anstellung erhalten hatte, kehrte er zunächst nach Paris zurück, um seinen Hausstand dort aufzulösen und mit seiner ganzen Familie und einigen Gehülfen nach Berlin überzusiedeln.[3]) Einen erneuten Beweis seiner Wertschätzung erhielt er noch in Paris dadurch, dass man ihm anbot, ihm seine Atelierräume im Louvre bis zu seiner Rückkehr zu reservieren, aber Tassaert scheint mit diesem Gedanken so wenig gerechnet zu haben, dass er dieses Anerbieten durch folgendes Schreiben dankend ablehnt:

»Lettre de Tassaert à M. d'Angiviller.[4])

Monseigneur,

Pénétré des bontés que vous m'avez temoigné en m'accordant la jouissance de mes établissements au vieux Louvre même pendant mon absence, je vous en fais mes très humbles remerciments mais je suis incapable d'en abuser et me répugne de voir mon logement sans âitre occupé, tandis que votre bienfaisance pourait faire un heureux. Agréez donc, Monseigneur, la remise que j'en fait et que je vous

---

[1]) Abgedruckt bei Preuss: Urkundenbuch zu der Lebensgeschichte Friedrichs des Grofsen, Teil III, S. 122ff.

[2]) Jean-Pierre Fourneau und Claude Goussaut, vergl. S. 125.

[3]) Der von Friedrich dem Grofsen gezeichnete »Passeport pour le sculpteur Tassaert allant en France«, datiert vom 8. Januar 1775 und ist abgedruckt bei Preuss a. a. O., S. 123.

[4]) Nouv. Arch. de l'art français II, S. 183.

supplie d'agréer. La confiance dont je suis pénétré me fait esperer que lorsque les circonstances me permettront de revenir en France, je trouverai les mêmes bontés et la protection qui exigent ma plus vive reconnaissance. Vous savés, Monseigneur, que j'ay huit enfans et que je me sacrifie pour ne pas laisser échapper une occasion favorable de leur faire un sort plus avantageux. Je feray mes efforts pour que ma conduite à tous égards me laissent la liberté d'implorer les mêmes protection et les mêmes bontés dont vous avez daigné m'honorer dans une occasion où mon devoir est fait pour plaire à votre sensibilité comme je l'honneur d'âitre

Monseigneur

Avec le plus proffond respect Votre très humble et très obéissant serviteur

De Paris le 7 avril 1775. Tassaert.«

Die Kosten für den Umzug nach Berlin sind ziemlich bedeutend, denn der König giebt am 31. Juli Anweisung, dass die »Reise und Transport Kosten für den anhero berufenen Sculpteur Tassaert und dessen Compagnons und Effecten« im Betrage von Eintausend Neunhundert und Vierundneunzig Thaler an denselben vergütet werden sollen. Tassaert hat sich scheinbar bald nach seiner Ankunft beim König gemeldet, um Entwürfe zu den ihm wahrscheinlich schon früher gemachten Aufträgen vorzulegen, denn am 18. Juni 1775 schreibt der König an ihn, dass er ihn persönlich sprechen wolle, die Zeit für die Audienz aber noch näher bestimmen werde. Ein erneutes Gesuch des Bildhauers um eine Audienz wird am 19. Juli dahin beantwortet, dass der König augenblicklich zu sehr beschäftigt sei, um Tassaert empfangen zu können, er solle warten, bis der beim König weilende zahlreiche Besuch wieder abgereist sei.

Die erste Arbeit Tassaerts in Berlin scheint die Vollendung der beiden bereits erwähnten in Paris angefangenen Gruppen gewesen zu sein, die sich später im Besitz des Prinzen Heinrich befanden. Der Beginn der ersten gröfseren Arbeiten für den König wird dadurch verzögert, dass erst die notwendigen Marmorblöcke aus Italien beschafft werden müssen. Das Hofbauamt bestellt im Jahre 1776 beim Grafen Medici in Carrara einen grofsen Marmorblock für einen Aktäon und vier gleichgrofse kleinere Blöcke für vier Figuren. Am 12. Juli 1776 bestätigt Tassaert den Empfang der ersten beiden kleineren Blöcke, denen im November die anderen beiden folgen. Diese vier Blöcke werden nun in Tassaerts Atelier mit Feuereifer in Arbeit genommen, so dass der Künstler am 25. April 1777 die baldige Fertigstellung in Aussicht stellen kann und um baldige Übersendung des für den Aktäon bestimmten grofsen Blockes bittet. Diese vier Figuren, ein Bacchus mit Traube und Schale, ein beckenschlagender Faun und zwei Bacchantinnen mit Tambourin und Tyrsosstab waren für den grofsen Saal der Neuen Kammern bei Schloss Sanssouci bestimmt, wo sie noch heute in den vier Nischen der Ecken, auf ihren von Calame d. J. angefertigten Marmorsockeln stehen. Zwei dieser Figuren sind aber erst im Sommer 1779 fertig geworden und nach Sanssouci gebracht. Da die in Aussicht genommene gröfsere Gruppe des Aktäon immer im Zusammenhang mit diesen vier Figuren erwähnt wird, lässt sich annehmen, dass sie dazu bestimmt war, in der Mitte dieses Saales aufgestellt zu werden. Die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten des Transportes für diesen grofsen Block hatten zur Folge, dass derselbe erst am 3. Juni 1779 in Berlin ausgeladen wurde. In dem langen Zwischenraum zwischen Bestellung und Ausführung war aber eine andere Idee des Königs zur Reife gelangt, die, seinem

Reitergeneral von Seidlitz ein öffentliches Denkmal neben Schwerin und Winterfeld zu setzen. Da sowohl den König wie den Künstler diese Arbeit mehr interessierte als der Aktäon, schlug Tassaert vor, den eben eingetroffenen grofsen Marmorblock für die Statue des Reitergenerals zu verwenden. Der König ist damit einverstanden und bestimmt, dass Tassaert sich für das Porträt des Generals an ein im Hause des verstorbenen Lord Marechal von Keith befindliches Bildnis halten solle, »afin de pouvoir attraper d'autant mieux la ressemblance«. In weniger als achtzehn Monaten ist diese Statue vollendet und wird auf Befehl des Königs, im April 1781, auf dem Wilhelmsplatz, in der Ecke vor dem Hause des Prinzen Ferdinand, aufgestellt, wo sie Friedrich am 2. Mai besichtigte.

Schon im Januar desselben Jahres hatte der König Tassaert mit der Anfertigung einer Statue des Feldmarschalls Keith betraut, sich aber die näheren Bestimmungen darüber noch vorbehalten. Am 28. Juni wird der Bildhauer benachrichtigt, dass diese Statue als erste in Angriff genommen werden sollte. Mit seinem ersten Entwurf hatte Tassaert wenig Glück, denn Friedrich antwortet ihm auf die Einsendung desselben am 17. Juli 1781: »L'esquisse ci jointe n'étant pas la figure du Feld Marechal de Keith, qui était plus gros et plus fort de beaucoup, il faudra se procurer un Portrait qui lui ressemble; et comme il portait perruque, sa statue doit être sans chapeau, avec Cuirasse et Epée . . .«

Die daraufhin eingesandte Skizze wird am 13. August 1781 vom König als sehr gut bezeichnet und genehmigt, und das Baukontor bestellt im Oktober beim Grafen Joseph-André Luciani in Carrara den dazu notwendigen Marmorblock. Die Transportschwierigkeiten sind auch dieses Mal wieder sehr grofs, so dass der Marmor erst im August 1784 nach Hamburg und im November nach Berlin gelangte, wo er von Tassaert sofort in Arbeit genommen wurde. Der Wunsch des Königs, dass Keith ohne Hut dargestellt werden sollte, scheint den Bildhauer noch mit Bedenken erfüllt zu haben und sein Bericht hierüber wird im März 1786 dahin beantwortet, dass der König es Tassaerts Urteil überlassen müsse, ob Keith mit oder ohne Hut darzustellen sei: »Ce sont les règles de Sculpture, qui doivent le guider dans le parti à prendre, et il va sans dire, que plus il se conformera au sujet, et mieux remplira-t-il les intentions de Sa Majesté.« Diese Worte sind für die Auffassung des Königs von den Aufgaben der Kunst von grofser Bedeutung, da sie beweisen, wie sehr der König auch in künstlerischen Dingen Widerspruch vertragen konnte, wenn er in den Dingen selber begründet war. Im Mai 1786 ist die Aufstellung des Denkmales auf dem Wilhelmsplatz vollendet und dem Künstler wird seine Arbeit gleich der an der Statue Seidlitz' mit 2538 Thalern bezahlt.[1])

Diese monumentalen Werke Tassaerts sind nicht seine starke Seite, die Mühen und Schwierigkeiten, die ihm nach Schadows Zeugnis die Modellierung dieser Generals-Figuren gemacht hat, prägen sich an ihnen deutlich genug aus. Tassaerts Neigungen und Gaben zogen ihn zu den Darstellungen graziöser und anmutig bewegter nackter Körper in kleineren Figuren, und diese lebensgrofsen Porträt-Darstellungen in der preufsischen Uniform mit ihren vielen Härten und ihrem zahlreichen Detail wird ihm sehr zuwider gewesen sein. Schadow trifft jedenfalls den Nagel auf den Kopf, wenn er von ihm sagt: »Es wurde ihm schwer, den Stutz eines Hutes zu modellieren,

[1]) Es ist wohl allgemein bekannt, dass die Originale der Feldherren-Statuen des Wilhelmsplatzes sich heute in der Vorhalle der Kirche des Kadettenhauses in Lichterfelde befinden.

und noch schwerer, solchen, nach damaliger preufsischer Art, auf den Kopf zu setzen.« Diese Äufserlichkeiten verstand Tassaert nicht mit innerem Leben zu erfüllen, und sie lassen daher auch seine Kunst an dem ganzen Werke nicht zur Geltung gelangen. Die Statue Keiths war die letzte Arbeit, die Tassaert für Friedrich den Grofsen gemacht hat; bevor ein in Aussicht gestellter neuer Auftrag gegeben werden konnte, war der König am 17. August d. J. gestorben.

Wie der Grofse König sich zu diesen Arbeiten verhalten hat, dürfte heute schwer festzustellen sein, Schadow bezeugt ausdrücklich, dass der Künstler kein Wort des Dankes oder der Anerkennung von oben her erhalten habe. Der Entwurf Tassaerts zu einem Reiterstandbilde des Grofsen Königs, der noch heute in der Akademie der Künste aufbewahrt wird, ist nur eine schwächliche Leistung, und beweist, dass der Künstler derartigen grofsen Aufgaben nicht gewachsen war. Auch ein Marmor-Brustbild des Königs in der Bildergalerie des königlichen Schlosses macht durch sein starres Lächeln, das allen Porträts Tassaerts mehr oder weniger eigen ist, keinen angenehmen Eindruck. Auch die in der Bildergalerie befindliche Büste des Grofsen Kurfürsten von Tassaert wird gleich der letztgenannten kaum im Auftrage Friedrichs angefertigt sein. Diese beiden Werke dürfen wohl nur als Werkstattarbeiten zu betrachten sein.

Mit dem Regierungsantritt König Friedrich Wilhelms II begannen sich die in den letzten Lebensjahren des Grofsen Königs fast erstarrten Formen des Kunstlebens in Berlin wieder zu beleben. Die Bemühungen des Ministers von Heinitz, die fast gänzlich abgestorbene Akademie der Künste und was mit ihr zusammenhing, wieder mit neuem frischen Lebensodem zu erfüllen, erstreckten ihren Einfluss auch auf das Bildhauer-Atelier, und damit auf Tassaert. Durch eine königliche Kabinetsordre vom 16. Oktober 1787 wird unserem Bildhauer die Direktion und Aufsicht über die Arbeiten der sämtlichen »Figuristen und Dekorateurs« an den königlichen Bauten in Berlin und Potsdam übertragen, da die mangelhafte Ausführung der architektonischen Zieraten in der letzten Zeit des Königs Missfallen erregt haben. Über die Verpflichtungen dieser mit 800 Thalern Gehalt besoldeten Stellung wird Tassaert eine eingehende Instruktion erteilt. In der Wohnung Friedrich Wilhelms II, die er sich im Berliner Schloss einrichten liefs, sind noch mehrere Kamine erhalten, die nachweislich aus Tassaerts Werkstatt stammen, doch ist es mir bisher noch nicht gelungen, andere seiner dekorativen Arbeiten, wie Vasen u. s. w., mit Sicherheit wieder festzustellen. Dagegen konnte ich von seinen figürlichen Arbeiten eine ganze Reihe wieder in den königlichen Schlössern nachweisen, die teilweise im Auftrage des Königs angefertigt, teilweise aber erst nach Tassaerts Tode von der Witwe oder seinen Nachkommen angekauft worden sind. Die Motive dieser reizvollen Figuren, meistens in halber oder drittel Lebensgröfse ausgeführt, sind in der Mehrzahl der antiken Gedankenwelt entnommen, und in ihnen offenbart sich die ganze Kunst und Grazie dieses Künstlers, die wir bei seinen monumentalen Arbeiten vermissen mussten. In ihnen kommt auch die französische Schulung zum Ausdruck, die das derbere sinnliche Formengefühl des Vlamen in ihm vollkommen überwunden hat. Von der Ausstellung von 1883 her bekannt ist die in zwei Exemplaren vorhandene reizvolle Gruppe der Venus, die lächelnd dem komischen Zorn Amors zuschaut, als ihm Bogen und Pfeile auf einem Altar verbrannt werden. Auch die Figur einer nach oben schauenden Frau mit dem saugenden Amor an der Brust, »Die Liebe von der

Hoffnung genährt«, war auf dieser Ausstellung dem Publikum zugänglich. Unsere Ausstellung brachte aus königlichem Besitz nur die reizvolle kleine sitzende Figur einer Venus und die allegorische Darstellung von »Krieg und Liebe«, die sich in der Gestalt von Kindern um die Herrschaft der Welt streiten. Diese beiden Gruppen befanden sich ebenso wie die Figuren der um die Wette laufenden Hippomenes und Atalanta (bezeichnet und datiert 1784) in der Privatwohnung Friedrich Wilhelms II im Berliner Schlosse. Die im Marmorpalais befindliche Marmorfigur eines aus dem Bade kommenden Mädchens war im Auftrage des Königs gearbeitet, kam aber erst nach des Künstlers Tode zur Ablieferung. Andere Figuren in den königlichen Schlössern stellen Amor dar, wie er mit Tauben spielt, oder wie er sich aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzt, ferner Bacchus mit Traube und Schale in den Händen. Die letzte Arbeit Tassaerts, mit der er sich im Auftrage des Königs beschäftigte, war ein Modell zum Grabmal des Grafen von der Mark. Der schweren Arbeit an den grofsen Thonmassen erlag sein Körper nach viermonatlicher Thätigkeit. Nach Schadows Schilderung hatte Tassaert die in grofsen Zügen vorgeschriebene Idee derartig angeordnet, dass die Parzen auf einem Felsen zerstreut safsen, im Felsen sah man den Eingang einer Höhle, vor welchem die Zeit, in der Gestalt eines Greises, den sich sträubenden Knaben hineinziehen will. In welcher poetischen Weise dann Schadow diese Idee anders komponierte und zur Ausführung brachte, ist bekannt.

Auch einige Arbeiten Tassaerts für Privatleute sind uns bekannt geworden, so die auf der Ausstellung gezeigte und der jüdischen Gemeinde in Berlin gehörende Büste Moses Mendelssohns, die aus denselben Gründen, wie die Büste Friedrichs des Grofsen, einen wenig erfreulichen Eindruck machte. Eine Gipsbüste des Generals von Ziethen befindet sich auf dessen Stammgut Wustrow, dagegen konnte eine oft genannte Büste des Abbé Raynal von mir nicht wieder festgestellt werden. In der Hedwigskirche zu Berlin befindet sich von Tassaerts Hand das Grabmonument der 1782 verstorbenen Frau von Blumenthal, Oberhofmeisterin des Prinzen Heinrich, in Form einer sitzenden verschleierten Frau mit einer Tafel in der Hand. Im Jahre 1785 schreibt die Mutter Schadows an ihren Sohn, dass Tassaert Lessing und Gellert modelliere, und dass Beide in Marmor ausgeführt werden sollten. Manche seiner Werke werden im Laufe der Zeit im Wechsel des Besitzes die Erinnerung an ihren Urheber vollkommen abgestreift haben, doch lässt es sich hoffen, dass wenigstens in den Modellen der königlichen Porzellan-Manufaktur noch einige seiner Schöpfungen wieder festgestellt werden, um für die Folge eine erschöpfende Darstelluug seiner Thätigkeit in Berlin zu ermöglichen.

Friedrich der Grofse hatte Tassaert scheinbar schon bei seiner Übersiedelung den Bau eines eigenen Bildhauer-Ateliers versprochen, jedoch wurde des Künstlers Drängen in dieser Beziehung noch oft mit dem gewohnten »patience« beschwichtigt. »Mais pour l'atelier, Sa Majesté lui demande encore quelque temps, pour remplir sa promesse.« (17. Februar 1776.) Im nächsten Jahre hatte Tassaert von Neuem hieran erinnert und um ein Haus am Gensdarmenplatz gebeten, aber der König liefs ihm antworten, dass er über diesen Platz bereits disponiert habe und dass Tassaert eine Gegend in Vorschlag bringen solle, wo sich noch keine anderen Häuser befänden. Noch weitere dringende Erinnerungen des Künstlers bleiben zunächst ohne Erfolg, und erst im Jahre 1779 kommt der Bau in Gang. Dieses königliche Bildhauer-Atelier lag nach Nicolai auf der »konterscarp« (Gegend an der Königsbrücke) und war nach

Friedlaenders Angabe (a. a. O., S. 3) identisch mit dem ersten Hause jenseits der Königsbrücke, jetzt Alexanderstrafse 71. »Es war bis vor wenig Jahren (1864) ein hübsches zweistöckiges Haus, mit den Attributen der Bildhauerkunst verziert.« Am 21. Dezember 1780 lehnt der König es ab, dem Künstler zu dem Hause noch eine Chaussee zu bauen, und stellt ihm anheim, das auf eigene Kosten bewirken zu lassen. Am 6. April 1781 erhält Tassaert die »lettres de proprieté de Sa maison« übersandt, damit sie im Grundbuch eingetragen werden können, ein stattliches Geschenk, das einige Jahre später, nach seinem Tode auf 12 000 Thaler geschätzt wird.

Von den gröfseren Arbeiten ist die Statue Seidlitz' jedenfalls noch in dem alten Atelier in der alten Börse, die Statue Keiths jedoch schon in diesen neuen Räumen ausgeführt worden. Hier arbeitete auch unter Tassaert die Schar seiner Gehülfen, unter denen Godecharles in Brüssel und Gottfried Schadow in Berlin später zu Meistern ersten Ranges in ihrem Fache wurden. Die Bestrebungen König Friedrich Wilhelms II, die Akademie zu neuer Bedeutung zu verhelfen, erstreckte sich auch auf das Bildhauer-Atelier. Im Dezember 1786 wurden die mit einer staatlichen Pension angestellten Bildhauer in Tassaerts Atelier der Aufsicht der Akademie unterstellt, aber doch nur so weit, dass Tassaerts Autorität dadurch nicht beeinträchtigt werden konnte. Ferner erklärt Tassaert sich bereit, eine Art Meister-Atelier für Bildhauerkunst an der Akademie zu übernehmen und ihre Schüler, die Bildhauer werden wollten, systematisch zu unterrichten. Auch arbeitete Tassaert ein Reglement aus für die Ordnung der Thätigkeit der Bildhauergehülfen in seinem Atelier, das am 3. Februar 1787 von Heinitz vollzogen und in französischer und deutscher Sprache im Atelier angeschlagen wurde. Einige Versuche von Unbotmäfsigkeit unter den Gehülfen wurden auf Tassaerts Beschwerde vom Minister energisch zu seinen Gunsten unterdrückt, namentlich dabei ausdrücklich festgestellt, dass Tassaert berechtigt war, die Pensionen der Gehülfen, so wie er es für gut fand, zu verteilen, damit die geschickten und folgsamen Gesellen mehr, die anderen aber weniger erhalten konnten.

Nach Tassaerts Tode wurde die ganze Einrichtung des Bildhauer-Ateliers einer gründlichen Revision unterzogen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können, aber die darüber erhaltenen Akten setzen uns in den Stand, ein Verzeichnis der Gehülfen Tassaerts mit ihren Gehältern zu geben. G. L. Godecharles, ein Landsmann Tassaerts, der sich in Paris und Rom gebildet hatte, hatte schon vor dem Tode seines Meisters, im Jahre 1783, Berlin wieder verlassen, um in Brüssel eine hervorragende Thätigkeit zu entwickeln, von der noch viele Zeugnisse, namentlich Büsten hervorragender Männer erhalten sind. Er hat insofern auf Schadows Entwickelung Einfluss gehabt, als er zuerst im Tassaertschen Hause auf das Zeichentalent des Knaben aufmerksam machte und dadurch die Neugierde der Frau Tassaert erregte. Er hatte eine Pension von 450 Thalern, die dann zum Teil auf Schadow überging.

Jean-Pierre Fourneau war schon seit 32 Jahren im Atelier thätig, also noch unter François-Gaspard Adam in dasselbe eingetreten. Er bezog ein Gehalt von 400 Thalern.

Claude Goussaut war ebenfalls noch von Adam engagiert und war seit 30 Jahren im Atelier thätig.

Johann Selvino arbeitete seit 1760 im Atelier und bezog ein Gehalt von 400 Thalern. Er war der erste Lehrer Schadows im Zeichnen, der ihn als einen lebhaften und leichtsinnigen jungen Mann bezeichnet.

Christian Renz hatte 11 Jahre im Atelier mit 400 Thalern Gehalt gearbeitet.

Christian Unger war seit 8 Jahren mit zuletzt 450 Thalern Gehalt beschäftigt.

Jean Bernard arbeitete seit 24 Jahren im Atelier »als Beihelfer zu allerhand Bedürfnissen beim Bildhauerwesen, als Schmieden, Polieren, Schleifen etc.« und bezog 200 Thaler Gehalt.

Pierre Aumont war von Tassaert vor 13 Jahren in Paris als Mouleur mit 450 Thalern Gehalt engagiert, hatte aber sich dann mit seinem Meister dahin geeinigt, dass er bei Gewährung freier Station nur 234 Thaler erhielt.

Gottfried Schadow, die wichtigste Persönlichkeit für uns im Atelier Tassaerts, hatte seine ganze Lehrzeit im Atelier durchgemacht, erhielt nach Godecharles Fortgang 1783 einen Teil von dessen Pension (300 Thaler), entzweite sich aber bald mit seinem Meister und ging auf eigene Faust nach Rom. Es würde hier zu weit führen, seine Lehrzeit und sein Verhältnis zu Tassaert und dessen Familie im Einzelnen darzulegen. Er war dazu bestimmt, die Tradition dieser Schöpfung des Grofsen Königs, die er selber auf das Höchste schätzte, fortzuführen, und sein Ruhm fällt auf seine Vorgänger zurück, die man bisher so wenig beachtet hat. Schadow hat uns einige kurze treffende Bemerkungen über Tassaert hinterlassen, die aufserordentlich geeignet sind, uns ein Bild von diesem Manne zu geben, der mit einer körperlich mächtigen und rauhen Aufsenseite ein weiches künstlerisches Empfinden verband, dessen Neigungen nicht nach Grofsartigkeit in seinen Werken, sondern nach Grazie strebten. »Tassaert, ein Mann von rauher Gemütsart, grofs, stark und von furchtbarem Aussehen, griff selbst gern mit an, wenn grofse Steine zu heben oder grofse Gipsformen zu handhaben und loszuschlagen waren, obwohl das letztere schmutzige Arbeit ist . . .« und an anderer Stelle »Tassaerts Geschmack war ein Gemisch vom Französischen und Niederländischen, und über die Antiken äufserte er sich dahin, dass es deren acht oder neun gäbe, die gut oder musterhaft genannt zu werden verdienten, dass ihnen aber, bei aller Richtigkeit der Verhältnisse und anderer Vollkommenheiten, doch Anmut (la Grace) fehle.« Auch über Tassaerts Gattin, eine fein gebildete Vollblut-Französin, giebt uns Schadow interessante Mitteilungen, die zum Teil durch die Schrift von Robert ergänzt werden. Die Akten des Geheimen Staats-Archives enthalten ziemlich eingehendes Material über die Familienverhältnisse des Künstlers nach seinem Tode, die Zeugnis für die grofse Wertschätzung ablegen, die Tassaert genossen hat. Der König verlieh der Witwe eine jährliche Pension von 300 Thalern, seiner Tochter, der Malerin Félicité Tassaert, eine solche von 200 Thalern und einer anderen Tochter, die Kupferstecherin war, 100 Thaler. Nach dem Tode der Mutter forderte der Minister von Heinitz einen Bericht ein über die Verhältnisse der Familie, der uns ein anschauliches Bild, namentlich von Félicité, entwirft, und aus dem hervorgeht, dass Tassaerts nachgelassenes Vermögen einen Wert von 26 000 Thalern hat, die sich auf sieben Kinder und zwei Enkel verteilen. Es muss einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben, auf die Kinder des Künstlers, die es teilweise zu selbständiger künstlerischer Bedeutung brachten, näher einzugehen.

IV

DAS MOBILIAR

VON RICHARD GRAUL

Die Kunst der Möbeltischler im XVIII Jahrhundert war auf der Berliner Ausstellung nicht in dem Maſse vertreten, wie es der Bedeutung dieses Zweiges kunstgewerblicher Thätigkeit entsprochen hätte. Der Umstand, dass von den reichen Beständen an künstlerisch wertvollen Möbeln, die in den königlichen Schlössern bewahrt werden, nur wenige Stücke wieder ausgestellt worden sind, erklärt zur Genüge den auffallenden Mangel an hervorragenderen Beispielen einheimischer oder fremdländischer Möbeltischlerei. Denn an altem Privatbesitz hat sich aus dem Zeitalter Friedrichs des Groſsen nur auſserordentlich wenig bis auf unsere Tage erhalten. Die Schuld dieser Armut an altem Erbe muss vor Allem dem nationalen Unglück der französischen Okkupation in den Jahren 1806 bis 1813 aufgebürdet werden, da damals gerade die begüterteren Familien am empfindlichsten von dem finanziellen Zusammenbruch betroffen worden sind. Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn nur ein einziges hervorragendes Möbel der Ausstellung, die einfache Kommode aus dem Besitz der Frau Parthey wirklich alter Familienbesitz gewesen ist.

Bei einer so mangelhaften Überlieferung an Werken der Kunsttischlerei muss selbstverständlich jeder Versuch einer Schilderung, wie sich das Mobiliar etwa seit der Zeit des Groſsen Kurfürsten speziell in Berlin entwickelt habe, welchen fremden Beeinflussungen es folgte und welche Stilformen es ausbildete, zu Schanden werden. Wollten wir die vereinzelt auf uns gekommenen Stücke als charakteristische Vertreter, als bestimmte Typen ganzer Möbelgattungen betrachten — unsere Bemerkungen würden ohne Zweifel ein sehr willkürliches Schema an Stelle einer historischen oder stilistischen Entwickelung setzen. Auch wenn wir den Zeitpunkt der Entstehung eines jeden Möbels, zum Beispiel derer, die in den königlichen Schlössern bewahrt werden, aktenmäſsig nachzuweisen und seinen Verfertiger mit Namen zu bezeichnen wüssten — diese an sich wertvolle Bereicherung unseres Wissens hülfe uns doch nur wenig, um eine Einsicht zu gewinnen in den Gang der formalen Entwickelung. Die Erinnerung an die stilistischen Wandlungen des französischen Mobiliars seit den Zeiten Ludwigs XIV bis zum Ausbruch der Revolution kann lehren, welcher konservativen Zähigkeit hinsichtlich der stilistischen Entwickelung gerade bestimmte Möbeltypen fähig sind. Lange nachdem der geniale Charles-André Boulle seine reichen Marqueteriemöbel im klassisch korrekten Stile Ludwigs XIV ausführte, von deren architektonischem Aufbau nur gewisse späte Werke des Meisters (um 1720) abweichen, lange nach ihm, der noch in hohem

Alter, 1725, thätig war, sind Boullemöbel geschaffen worden, durchaus nach den Vorbildern des alten Boulle. Nicht nur André-Charles' Söhne, »les singes de leur père« wie Mariette sie schalt, auch andere Ebenisten haben bis an das Ende des XVIII Jahrhunderts den Boullemöbeln ein alle Stilwandlungen überdauerndes Nachleben verliehen, indem sie nicht müde wurden, die alten Modelle wieder und wieder zu vervielfältigen. Manches derart ist auch nach Deutschland gekommen. Ist es bei diesen und ähnlichen retrospektiven Tendenzen im Luxusmobiliar schon in Frankreich nicht leicht, den Fortschritt der Stilentwickelung vom Stile Louis' XIV zum Stile Louis' XVI an dem Mobiliar chronologisch zu verfolgen, so steigert sich diese Schwierigkeit noch mehr bei der Betrachtung des im XVIII Jahrhundert doch vornehmlich von Frankreich beeinflussten deutschen Mobiliars.

Keineswegs hält die stilistische Entwickelung des deutschen Mobiliars gleichen Schritt mit derjenigen in Frankreich. Auch bei der mangelhaften Kenntnis des heute weitzerstreuten Materials muss es schon auffallen, dass der Möbelstil während der Minderjährigkeit und zu Beginn der Regierung Ludwigs XV, jene in der Formenbewegung mafsvolle und überaus gefällige Möbelkunst der zwanziger und dreifsiger Jahre, in Deutschland nur an wenigen Punkten festen Fufs gefasst hat. Dagegen haben sich die deutschen Ebenisten mit gröfstem Eifer derjenigen Übertreibung des Rokokomobiliars hingegeben, für die in Frankreich Juste-Aurèle Meissonniers im Jahre 1736 ausgestelltes Kabinet epochemachend wurde, die aber daselbst nicht über die Lebenszeit des berühmten Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roy (1750) hinausreichte. In Deutschland ist diese Richtung mit ebenso viel Talent wie Ungeschmack so sehr herrschend geworden, dass ihre Anhänger diesem »echten« Rokoko noch zu einer Zeit treu blieben, da in Frankreich längst die Reaktion gegen das Rokoko zu Gunsten einer klassizierenden Richtung im Gange war, die schon vor den fünfziger Jahren anhebt (style Pompadour) und im frühen Louis' XVI ihre köstlichste Blüte entfaltet.

Es verdient aber laut hervorgehoben zu werden, dass gerade einer Anzahl deutscher Möbeltischler ein rühmlicher Anteil an der stilistischen Umbildung des Louis XV zum XVI in Frankreich gebührt. Der hervorragendste Ebenist im Stile Louis' XVI, Jean-Henri Riesener, stammte aus Gladbach; andere tüchtige deutsche Ebenisten, die in Frankreich oder für Frankreich thätig waren, sind Wilhelm Cramer, Karl Richter, Kaspar Schneider, Wilhelm Benemann, F. Schwertfeger und vor Allem David Roentgen in Neuwied gewesen. Während wir aber die Thätigkeit der deutschen Kunsttischler in Frankreich mehr oder weniger genau verfolgen können, fehlt uns zur Zeit noch fast alle Kunde über diejenigen Meister deutscher Möbelkunst, deren Hinterlassenschaft wir allenthalben in den deutschen Schlössern finden, die im verflossenen Jahrhundert ausgestattet worden sind. Wohl sind in jüngster Zeit eine Anzahl dieser Möbel photographisch aufgenommen worden, allein noch sind wir in den meisten Fällen über ihre Urheber nicht aufgeklärt. Erst wenn die Inventare und Schlossrechnungen werden gesprochen haben, wird es möglich werden, einen Einblick zu gewinnen in die selbständige Thätigkeit unserer Kunsthandwerker. Auch für das Mobiliar im Zeitalter Friedrichs des Grofsen ist diese Aktendurchforschung noch keineswegs abgeschlossen. Was ich im Folgenden über die Möbel im Besitz Seiner Majestät des Kaisers mitteile, stützt sich auf eine Anzahl Notizen, die ich der Freundlichkeit Dr. Dohme's verdanke.

Aus vorfriedericianischer Zeit hat sich an altem Möbelbesitz in den königlichen Schlössern so wenig erhalten, dass wir die Möbelgeschichte jener Zeit nicht einmal

in groben Umrissen zu zeichnen vermögen. Das wenige Mobiliar, das sich aus der Wohnung Friedrichs III im Berliner Schloss erhalten hat, verrät deutlich holländischen Einfluss. Genossen doch gerade am Ausgange des XVII Jahrhunderts die holländischen Kunsttischler weitverbreiteten Ruf. Namentlich die Fertigkeit holländischer Möbeltischler in der Verwendung verschiedenfarbiger Hölzer zu eingelegtem Flächenschmuck, seien es natürlich (bois des îles) oder künstlich getönte, war so hochgeschätzt, dass schon Colbert holländische Holzmosaizisten an die Gobelinsmanufaktur berufen hatte. Boulle's frühe Marqueterie-Arbeiten hielten sich an solche holländische Muster und ebenso ist für die französischen Schnitzmöbel (vorzüglich Tischmöbel) vom Ende des XVII Jahrhunderts, deren Formensprache die stilistisch fortschrittlichere war, der niederländische Einfluss neben dem des italienischen Barocks nachgewiesen worden. Das Mobiliar aus der Wohnung Friedrichs III macht ebenfalls aus seiner Anlehnung an holländische Weise kein Hehl. Holländisch ist die kleine »chinesische Kammer« daselbst, holländisch sind der Tisch und die »Kabinete« in der Kugelkammer; und ebenso spricht holländischer Geschmack aus der Anordnung und dem Oberbau des Kamins in dem kleinen Eckgemach dieser Wohnung. Auf holländische Vorbilder weist auch ein reiches »chinesisches Kabinet« mit der Chiffre Friedrichs auf den Beschlägen, das der verstorbene Graf William Pourtalès 1888 dem Kaiser Friedrich dargebracht hat. Das flache aus dem Brett geschnittene Ornament einzelner dieser Möbel (Kugelkammer) ist bezeichnend für die kurfürstliche Zeit; ihr Stil ist sehr verwandt mit den Zeichnungen kunstgewerblicher Gegenstände des Hofbaumeisters Christian Eltester, die im königlichen Kupferstichkabinet verwahrt werden. Demselben Stil begegnen wir wieder in der Deckendekoration des roten Samtzimmers in den Elisabethkammern des königlichen Schlosses, dem vorschlüterschen Thronsaal Friedrichs III und ebenso in den ältesten Decken des Charlottenburger Schlosses. Selbst noch das Mobiliar der roten Samtkammer in den Paraderäumen des Berliner Schlosses, der einzigen aus Schlüters Zeit erhaltenen Zimmereinrichtung, bewegt sich, nur freier, innerhalb einer ähnlichen stilistischen Auffassung. In ihrer vollen Freiheit entfaltet sich dagegen Schlüters Möbelbehandlung erst in einigen der Schaukästen aus der ehemaligen Kunstkammer König Friedrichs I, die gegenwärtig im Hohenzollern-Museum ausgestellt sind. Allerdings fehlt es an einer urkundlichen Beglaubigung für die Urheberschaft Schlüters an diesen Mobilien, doch trägt die ganze Formengebung so sehr das Gepräge seiner Kunstweise und steht zugleich in so scharfem Gegensatz zu der Detaillierung seines Nachfolgers Eosander, dass diese Zuweisung an die Schlütersche Schule wohl gerechtfertigt erscheint. Diesen Möbeln schliefsen sich an das schöne Postament zu einer Bronzekopie des Grofsen Kurfürsten im Berliner Museum (Skulpturen No. 415) und noch einige Möbel in Monbijou.

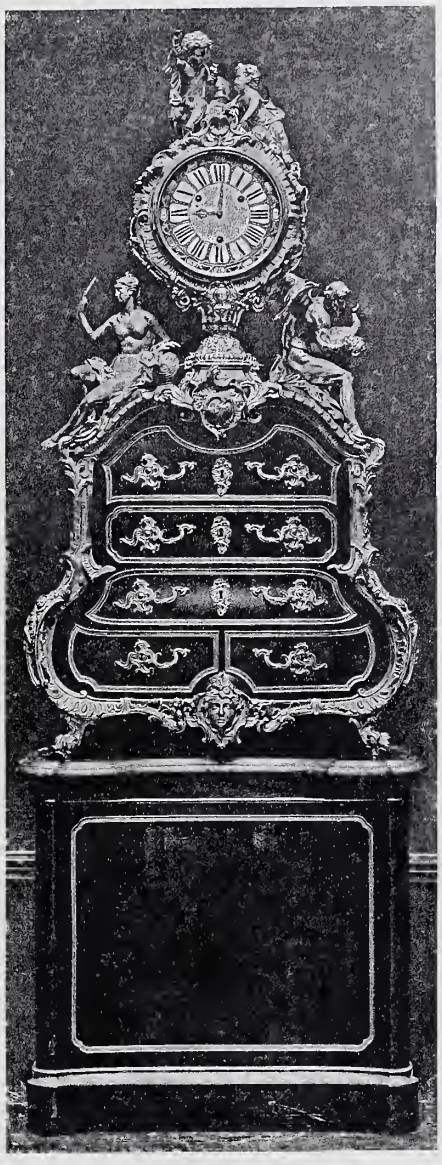
Unter Friedrich Wilhelm I hat die Möbelkunst Berlins keine Fortschritte gemacht. Der persönliche Geschmack des Königs bevorzugte Möbel einfachster Art, verzichtete auf den Reiz künstlerischer Formengebung. Für die holländischen rustikalen Möbel scheint er eine Vorliebe gehabt zu haben. Seine »Tabagien« in Potsdam und im Hohenzollern-Museum sowie Reste der Ausstattung der Jagdschlösser Stern und Wusterhausen weisen dergleichen noch auf. Zumeist hielten diese Möbel an dem Naturton des Holzes fest, doch wurden sie gelegentlich auch in einem Grundton, vornehmlich in Grün gestrichen und dann in der Art mit Blumen bemalt wie es die alte niederdeutsche Bauernsitte in Deutschland so gut wie in den Niederlanden liebt. Gegenüber dieser Einfachheit muss indessen an die Passion des Königs

für prunkvolles Silbergerät erinnert werden, dessen Reste ja das bekannte Büffet im Rittersaale noch heute aufweist. Über hervorragendere Möbel dieser Zeit im Privatbesitz ist bisher leider nichts bekannt geworden.

Als Friedrich der Grofse den Thron bestieg, gelangte das Rokoko nach französischem Vorbild zur Herrschaft. Was sich aus dem Rheinsberger Schloss an Möbeln der Kronprinzlichen Zeit erhalten hat, zeigt viel Gemeinsamkeiten mit den Werken der französischen Kunsttischler während der Régence, die sich in ihren Kompositionen an das Vorbild von Gilles-Marie Oppenordt hielten und als deren hervorragendsten Vertreter schon Gersaint im Jahre 1744 den jüngeren Cressent bezeichnet. Wahrscheinlich versorgte Knobelsdorff den Kronprinzen mit diesen frühen Rokokomöbeln, und es zeugt für den feinen Geschmack Friedrichs, dass er Möbel in der Art Cressents auch später noch zu einer Zeit ankaufen oder anfertigen liefs, als allenthalben eine willkürlichere Formensprache beliebt war, besonders in Deutschland, wie das Mobiliar süddeutscher Residenzen lehren kann. Den Möbeln im style de Cressent merkt man an, dass in der Phantasie ihrer Schöpfer die gute Tradition des Louis XIV noch leise nachwirkte. Sie beharren noch bei solider Standfestigkeit, wenn auch an die Stelle gerader Linien geschweifte Konturen getreten sind, wie namentlich der sogenannte contour à l'arbalète, eine circonflexartig gebrochene Kurvenverbindung. Aber alle Schwingungen sind noch vorsichtig, mafsvoll, deuten eine freiere Bewegung mehr an, als dass sie sie konsequent durchführen; kurz sie wiedersetzen sich jener launenhaften Willkür, für welche die Vorlagen Hoppenhaupts, Habermanns und auch Cuvillié's Beispiele bieten.

Sehr bezeichnend für diesen Möbelstil ist im Potsdamer Stadtschloss ein Schreibtisch aus Cedernholz im Schlafzimmer Friedrichs des Grofsen, der in seiner ganzen Disposition nahe verwandt ist mit einer Gruppe von Bureaux in der Art Cressents, von denen ein bekanntes Beispiel im Schloss zu Compiègne bewahrt wird, das auch von Williamson in seinem Werke »Les meubles d'art du Mobilier National« reproduziert worden ist. Waren diese Schreibtische oder bureaux plats im Anfange des XVIII Jahrhunderts (man denke an das schöne Bureau Boulle's in der Salle du Conseil des Versailler Schlosses) noch etwas steif, streng in ihrem Aufbau, so zeigen ihre Formen schon um 1725 eine leichtere gefällige Bewegung. Freier schwingen sich die Tischbeine, zierlicher legen sich die Akanthusblätter um die Metallbänder, welche die Kanten des Tischgestelles, auf dem die Platte ruht — der ceinture — umsäumen. Gerade in der Behandlung des Beschlagwerkes — das Potsdamer Möbel hat Silberbeschlag, eine Dekorationsweise, für die besonders der Architekt Robert de Cotte schwärmte — haben wir einen sehr feinen Gradmesser für die Formenentwickelung des Rokoko. Gegenüber dem erwähnten Tisch im Schloss zu Compiègne ist das ausgestellte Möbel im Potsdamer Stadtschloss entschieden stilistisch im Fortschritt, es geht mehr darauf aus, durch leichte Schwingungen den Übergang zwischen der zurücktretenden mittleren Schublade und den vortretenden Seitenteilen auszugleichen, während auf dem älteren Möbel noch die Teilung in drei Schubladen stark accentuiert erscheint. Auch der Bronzebeschlag ist reicher und verwertet bereits das Rocaillemotiv mit leichten Blumenranken. Stilistisch um weniges weiter führt uns der Schreibtisch Friedrichs des Grofsen mit schräger Platte (im Stadtschloss), ein höchst zierliches vornehmes Möbel mit sehr feinem Beschlagwerk. Endlich der Schreibtisch im Neuen Palais neigt schon zu einer Formensprache hin, für die erst Ebenisten wie Denizot (in seinen späteren Möbeln) oder Riesener (in seiner Frühzeit) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts klassische Beispiele geliefert haben. Diese Möbel Friedrichs

des Grofsen, die wohl meist in den vierziger und fünfziger Jahren erworben oder angefertigt wurden — Herr Dr. Seidel wird uns hoffentlich bald die Erwerbungsdaten aus dem königlichen Hausarchiv mitteilen können — vermochten wir nur im Hinblick auf ihre formale Gestaltung im Allgemeinen zu betrachten, indem wir sie mit den vorbildlichen französichen Erzeugnissen verglichen. Sie mit Namen der zahlreichen uns bekannt gewordenen Ebenisten in Verbindung zu bringen — dafür fehlt jeder positive Anhalt. Ein Möbel jedoch auf der Ausstellung, der schöne Cartonnier in Cedernholz und Bronze aus Sanssouci (vergl. die Abbild.), zeigt auf den zierlichen Bronzebeschlägen einen Stempel in Gestalt eines gekrönten C. Gewiss ist bei dieser Marke keineswegs an einen der Gebrüder Caffieri zu denken, deren Bronzen einen im Sinne des Meissonnierschen Rokoko weit vorgeschritteneren Charakter haben, als es der so geschmackvoll mit einer symmetrischen Rocailleleiste umsäumte Cartonnier zeigt. Aber ich möchte bei der Gelegenheit doch erwähnen, dass ein sehr guter Kenner des französischen Mobiliars aus der Zeit der drei letzten Ludwige, der Baron Pichon, die ansprechende Vermutung geäufsert hat, dass nicht Caffieri, sondern eher Charles Cressent der Urheber der mit dem »C couronné« bezeichneten Bronzen sein könne (vergl. das Livre-Journal de Lazare Duvaux, herausgegeben von der Société des bibliophiles français, Paris 1873, tome I, p. CCXXVI). Wenn sich diese Vermutung bestätigt, dann würde unsere vornehmlich aus dem Studium der Möbelbeschreibungen von Gersaint, Rémy und Cressent selbst geschöpfte Vorstellung von den Bronzen Cressents bedeutend an Klarheit gewinnen. Minderwertige Kopien dieses Cartonniers aus den Händen deutscher Kunsthandwerker werden bewahrt, die eine in Sanssouci, die andere im Breslauer Schloss.



Cartonnier in Cedernholz und Bronze aus Sanssouci.

Friedrich der Grofse liebte im Ganzen nicht die Einfuhr kostbarer fremder Möbel zur Ausstattung seiner Gemächer. Allezeit ist er bemüht gewesen, die Industrien der Heimat zu heben und zu fördern. Er zog aus dem Auslande hervorragende Künstler heran, dass sie im Lande ihre Kunstfertigkeit verbreiteten. Als er merkte, dass es für die Behandlung der Bronze als Material für die dekorativen Künste und

ebenso für die Ciselierung und Feuervergoldung in Berlin an den geeigneten Kräften fehlte, liefs er durch seinen Architekten Knobelsdorff französische Kunsthandwerker herbeirufen. Zuerst erwähnt wird François Verdeil, der das Bronzegeländer der Marmortreppe im Stadtschloss zu Potsdam im Jahre 1746 ausführte. Dann kehren die Namen Morel, Geoffroy und Cousinier, zusammen oder einzeln, mehrmals inschriftlich wieder, so an den ganz aus vergoldeter Bronze gebildeten Konsoltischen und Wanddekorationen im Speisesaal Friedrichs im Potsdamer Stadtschloss, an einer, durch spätere Zuthaten verdorbenen Standuhr der Ausstellung, an einem Kronleuchter im Neuen Palais u. s. f. Während daher allgemein seit den fünfziger Jahren die massive Metallarbeit (und auch ihre Nachahmung in vergoldeten und versilberten Holzschnitzmöbeln) zurücktritt, bleibt durch das ganze XVIII Jahrhundert die Bronze (und nur ausnahmsweise das Silber) als Beschlagwerk für mit Hölzern oder Schildpatt marquetierte und polierte Möbel in Übung. Überhaupt verliert die Kunst des geschnitzten Mobiliars, die noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich als der ausdruckvollste Träger der stilistischen Entwickelung zeigte, seit der Mitte des XVIII Jahrhunderts an charakteristischer Bedeutung für die Entwickelung der Formenweise, als mehr und mehr die Kunst des Tapezierers für die Möbelausstattung herangezogen und die Arbeit des Holzschnitzers naturgemäfs mehr und mehr beschränkt wurde. [1])

Ein Prachtstück eingelegter Schildpattarbeit bot die Ausstellung in einem Eckschrank mit Spiegel aus dem Arbeitszimmer Friedrichs des Grofsen im Potsdamer Stadtschloss; seinem Stil nach gehörte dieses Möbel den vierziger Jahren an. Innen ist es höchst sorgfältig in Cedernholz gearbeitet, aufsen zeigt es dunkel gefärbtes Schildpatt und einen Bronzebeschlag von einem massigen Reichtum, der für eine ganze Gruppe von Mobiliarstücken der Berlin-Potsdamer Schule charakteristisch ist. Für den französischen Geschmack der Zeit ist dieser Bronzereichtum, wie Dohme in dem Ausstellungsbericht der Gazette des Beaux-Arts (1892, t. II) mit Recht bemerkt hat, ein etwas barbarischer Zug. Allein die Frische einer mehr auf das dekorativ Wirkungsvolle als auf intime, kokette Erscheinung ausgehenden Phantasie und die Ursprünglichkeit und herzhafte Konsequenz in der Durchführung gerade des dekorativen Schmuckes, das sind Vorzüge, die über mangelhafte Einzelheiten wohl hinwegsehen lassen. Ohne Zweifel stehen wir da einem selbstbewussten Talent gegenüber, dem es in seinen Schöpfungen um Gebilde von durchschlagender Wirkung zu thun war. Solidität der technischen Arbeit und kräftiger dekorativer Effekt, das scheinen die Ziele der Kunsttischler gewesen zu sein, die Friedrich der Grofse beschäftigte. Unter diesen verdienen die Arbeiten J. A. Nahls und des Schweizers Kambly ganz besonders ein genaues Studium.

Trotzdem nur wenige Proben des luxuriösen Schlossmobiliars auf der Ausstellung vereinigt worden waren, so konnte sich doch das, was Private zur Schau geboten hatten, nicht mit den Möbeln aus königlichem Besitz messen. Am interessantesten waren mehrere gebauchte Kommoden, französische Stücke und deutsche. Die ersteren im Besitze der Herren Graf Schuwalow und Saloschin zeigen die forme

[1]) Schöne Aubussonbezüge hatten ein Paar Sessel im Besitz des Herrn Saloschin. Herrn Weisbachs Louis' XVI Garnitur zeigte moderne Überzüge. Ein Paar modern überzogene Sessel mit feiner Bemalung der Gestelle im Besitz von Herrn Dr. Fritz Harck waren venezianer Arbeiten um 1760.

Möbel und Dekorationsstücke aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II.
Königliche Schlösser in Berlin und Potsdam.

ventrue des Régencestils; sie erheben sich leicht vom Boden, dehnen sich in die Breite; über ihre beiden Kasten zieht sich die Ornamentation gleichförmig hin: Blumenmarqueterie mit leichtem bronzenen Rokaillerahmenwerk, dem bei der stilistisch fortgeschritteneren (des Herrn Saloschin) sich zögernd und sparsam naturalistische Blumen zugesellen. Beide Möbel mit ihren hellgetönten und mattpolierten Blumenmarqueterien und ihren graziös entworfenen Bronzeappliquen, die selbst in den abgenutzten Formen dieser Exemplare auf fein durchgeführte Modelle schliefsen lassen, mögen um 1740 entstanden sein, zu einer Zeit, da bei minder reichen Stücken geometrische Musterungen in der Marqueterie statt der Blumenmuster ebenfalls beliebt waren. In der Formengebung verwandt war die einfachere zierliche Kommode, die Herrn Lippmann gehört.

Ähnliche Kommoden sind auch in Deutschland angefertigt worden, wie wohl ein anderer Typus der französischen commode ventrue à la Régence, die etwas schwerfälligere Form mit drei Kasten, in Deutschland weit mehr beliebt gewesen ist. Wenigstens erscheint diese Form im gutbürgerlichen Mobiliar der Niederlande, Deutschlands und des ganzen nördlichen Europas am häufigsten. An diesem Möbel ebensowohl wie an seinem Abkömmling, dem Buffet, (der Kommode mit einem Aufsatzschrank) hat auch die Kunst der deutschen Möbeltischler eigenes Formgefühl besonders deutlich ausgeprägt. Freilich hält es bei dem gegenwärtig noch so dürftigen Stande unserer Informationen schwer, die einzelnen Fabrikationscentren genau zu bestimmen und nachzuweisen, an welche Muster sich die Mode in den verschiedenen Städten oder Provinzen vornehmlich hielt. Während zum Beispiel die Lütticher, die Rheinischen, Dresdener und Süddeutschen bürgerlichen Rokokomöbel eine starke Hinneigung zu den Vorbildern des französischen Mobiliars zeigen, verraten die Arbeiten, welche wir aus den Küstenstädten der Ostsee, besonders aus Danzig und Lübeck kennen gelernt haben ebenso starke Selbständigkeit wie etwa gewisse gleichzeitige Arbeiten aus Holland. Als Beispiele der Lübecker Kommodenform präsentierten sich zwei nahezu gleiche Exemplare im Besitz der Herren Dohme und Valentin Weisbach. Im Vergleich zu den deftigen Danziger Möbeln, für die eine Kommode des Herrn Fritz Werner ein Beispiel bot, sind diese Lübecker Arbeiten zierlicher; jedoch werden sie bei der Eleganz der geschweiften Fläche, des chantournement übertroffen von zwei anscheinend Berliner Stücken, deren eines Herrn Herz und das andere Herrn Rittergutsbesitzer Possart gehört.

Im Gegensatz zu diesen norddeutschen Rokokomöbeln, zeigten ein Paar Dresdener Stücke eine straffere, mehr der geraden Linie zuneigende Contournierung, der Art etwa, wie sie an gewissen Lackmöbeln der Martin in Frankreich und früher Riesenerscher Arbeiten beobachtet wird. Ein charakteristisches Beispiel bot ein Schreibspind im Besitz des Herrn Dohme, eins jener beliebten Möbel, das sich unten als Kommode, im mittleren Teil als Schreibpult, dessen Platte wie bei den späteren englischen Cylinderbureaux heruntergeklappt wird, und in seinem oberen Teil als zweiflügeliger Schrank darstellt. Die aufsergewöhnlich gute Tischlerarbeit an diesem Stück, dessen Fournitur eine reiche Musterung aufweist, stand in einem, für die deutsche Bronzetechnik bezeichnenden Gegensatz zu dem zwar gut entworfenen aber flüchtig modellierten und garnicht ciselierten feuervergoldeten Bronzebeschlägen.

Zur Veranschaulichung des deutschen Mobiliars, wie es sich seit dem letzten Drittel des XVIII Jahrhunderts unter französischem und englischem Einfluss weiter entwickelte, bis es zu Beginn dieses Jahrhunderts jener Ernüchterung verfiel, die

6

PORZELLAN DEUTSCHER FABRIKEN

AUF DER AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER FRIEDRICHS DES GROSSEN

BERLIN 1893

den klassizierenden Stil des Empire abschloss, bot die Ausstellung interessante Gelegenheit durch die Einrichtung eines Kabinets mit Möbeln und Dekorationsstücken aus den Wohnzimmern König Friedrich Wilhelms II im Berliner Schloss (Königs-Kammern) und im Marmorpalais bei Potsdam. Auch für diese Arbeiten stehen die Einzelforschungen noch aus; da aber die Rechnungen erhalten sind, dürfen wir sie hoffentlich in Bälde erwarten. Sie wurden vornehmlich unter Kontrolle des vom König herangezogenen Architektur-Dilettanten Baron Erdmannsdorf gefertigt, zumeist von einheimischen Künstlern, aber nicht mehr in jenen Werkstätten, aus denen die Möbel für Friedrich den Grofsen hervorgegangen sind. Einzelnes stammt aus der Fabrik von Roentgen in Neuwied. Das Hauptstück dieses Welthauses in Berlin aber, der Schreibtisch Friedrich Wilhelms II, war nicht auf der Ausstellung, da er im Hohenzollern-Museum so wie so der Besichtigung allgemein zugänglich steht. Von der Richtung, in der sich die Arbeiten der Stobwasserschen Fabrik bewegen, deren mit Lackmalereien geschmückte Möbel einst viel gesucht waren, gaben in dem Kabinet Friedrich Wilhelms II zwei Kommoden in poliertem exotischen Holz mit Bronzebeschlägen und Füllungen in Lackmalerei charakteristische Beispiele, wenn auch der Beweis, dass die Stücke wirklich aus dieser Fabrik stammen, nicht zu führen war. Ähnliche Arbeiten haben sich übrigens zahlreicher erhalten, als im Allgemeinen angenommen wird, und so gut wie die Werke ihrer englischen Konkurrenten, die gerade jetzt wieder als Vorbilder hervorgezogen werden, und ihrer Pariser Genossen, deren stattliche Zunft sie durch Ausgewanderte nicht unrühmlich verstärkt haben, verdienen auch die Werke der deutschen Möbeltischler geschätzt und studiert zu werden. Denn gerade im deutschen Kunsthandwerk dieser Zeit regte sich mehr selbständige Tüchtigkeit als auf dem weiten Gebiete der hohen Kunst.

V

DAS PORZELLAN

1. DIE MEISSENER MANUFAKTUR

VON W. VON SEIDLITZ

Die Meifsener Manufaktur, die nach zwei Seiten hin Interesse bietet: nach der ästhetischen, indem sie die Porzellantechnik in Europa auf den höchsten Punkt ihrer Leistungsfähigkeit bringt, nach der historischen durch die Entdeckung dieser Technik überhaupt und durch ihre allmähliche Ausbildung und Vervollkommnung, war auf der Ausstellung nicht in der Weise vertreten, wie es das in Berlin vorhandene Material ermöglicht hätte. Da naturgemäfs die Berliner Manufaktur im Vordergrunde des Interesses stehen sollte, so hatte man sich damit begnügt, die wichtigsten Erscheinungsformen des Meifsener Porzellans in einigen bezeichnenden Beispielen vorzuführen. Eine so geschlossene Sammlung, wie die Lüders'sche für die Erzeugnisse der Berliner Manufaktur, fehlte für Meifsen. Ferner waren die weniger in

die Augen fallenden aber um so charaktervolleren Erzeugnisse der Frühzeit der Manufaktur wie andererseits die Leistungen der bereits stark vom Hauch der Antike angewehten Spätzeit, der sogenannten Marcolini-Periode, nur spärlich vertreten; zur Kennzeichnung der dazwischen liegenden Blütezeit, der Rokokoperiode mussten im wesentlichen die kleineren Stücke, das hübsche Geschirr und die koketten Figurinen, dienen, während von monumentalen Stücken, aufser einigen Prachtterrinen aus dem Berliner Schlosse, nur Weniges vorhanden war. Freilich sind diese Prachtstücke jetzt in Deutschland überhaupt selten geworden; nur noch in einigen fürstlichen Sammlungen kann man jene Aufsätze, monumentalen Gruppen und grofsen Gebrauchsgegenstände antreffen, die so wesentlich zum Glanze der Zeit beigetragen haben.

Trotz der Spärlichkeit des Materials empfiehlt es sich immerhin, schon wegen der Bedeutung der Manufaktur, eine kurze Überschau über ihre Entwickelung hier zu geben, um danach den einzelnen ausgestellten Gegenständen ihren Platz anzuweisen.[1])

Bekanntlich begann die Fabrikation zu der Zeit, als die Manufaktur sich noch in Dresden befand, ausschliefslich mit der Herstellung der braunen sogenannten Böttgerware. Dem aus Berlin entflohenen ehemaligen Apothekergehülfen Böttger war, da sich seine Goldmacherkünste, ohne ein greifbares Ergebnis zu liefern, in die Jahre zogen, 1707 ein Laboratorium eingerichtet worden, um in der Zwischenzeit wenigstens die Herstellung des Porzellans, das bis dahin allein von Asien her hatte bezogen werden können, und dessen Beschaffung dem König August dem Starken bereits grofse Summen gekostet hatte, so weit zu fördern, dass man sich vom asiatischen Markte hätte unabhängig machen können. Erst 1709 gelang es Böttger einigermafsen zufriedenstellende Proben des weifsen Porzellans, bei dessen Erfindung ihm der Chemiker Tschirnhaufs wesentliche Dienste geleistet zu haben scheint, fertig zu stellen; doch erst 1714, nachdem 1710 die Fabrik von Dresden nach Meifsen verlegt worden war, konnte eine für die Beschickung der Leipziger Messe ausreichende Menge dieses weifsen Porzellans hergestellt werden. Bis dahin war nur die braune Ware, nach dem Muster der holländischen Töpfer, die ihrerseits diese Kunst den Chinesen abgelernt hatten, in gröfseren Mengen fabriziert worden. Diese Gattung, die durch Politur, durch Einschleifen von Verzierungen, durch Glasierung und Bemalung in Emailfarben, auch durch Einfügung von Edelsteinen eine äufserst mannigfaltige und kostbare Ausgestaltung erhielt, blieb, wenn auch allmählich immer mehr auf die Trinkkrüge beschränkt, noch bis zur Mitte des XVIII Jahrhunderts in Gebrauch.

Eine bauchige Deckelvase aus dieser braunen Masse, mit reichen sehr flach gehaltenen Weinranken belegt und in prachtvoller französischer Bronzefassung, aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich, war auf der Ausstellung wohl mit Recht für ein Erzeugnis der Meifsener Manufaktur ausgegeben. Stücke von so scharfer Prägung finden wir freilich häufiger unter den chinesischen, als unter den Meifsener Arbeiten, deren Blumendekor gewöhnlich weniger frei in der Zeichnung, dafür aber regelmäfsiger und symmetrischer in der Anordnung gehalten ist. Immerhin befinden sich einige ähnliche Muster unter dem Nachlass Böttgers, der in der königlichen Porzellansammlung zu Dresden aufbewahrt wird. Weiterhin war die braune Masse noch durch zwei kleine Vasen (Besitzer Herr Gottschalk) vertreten.

---

[1]) Für das Folgende siehe die beiden aktenmäfsigen Darstellungen des Verfassers im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte IX, 1888 (die Meifsener Porz.-Manuf. unter Böttger) und X, 1889 (die frühesten Nachahmungen des Meifsener Porzellans).

Dass die ersten noch farblosen oder nur mit ganz leicht gebrannter Malerei verzierten Erzeugnisse in weifser leicht sahnenfarbiger Masse hier fehlten, ist nicht zu verwundern, da sie wohl künstlerisch durchgebildet aber noch durchaus anspruchslos sind. Auch die ersten, seit 1717 erfolgreichen Versuche in der Blaumalerei fallen unter diesen Gesichtspunkt. Dagegen macht sich seit 1720, seit der Anstellung des aus Wien geflohenen Malers Herold, ein entschiedener Aufschwung bemerklich. Nun entfaltet sich allmählich die reiche Farbenpalette der Meifsener Manufaktur; aus zierlichen, in Rot, Gold und Purpurglanz gemalten Spitzen-Ornamenten entwickeln sich die beliebten Chinesenscenen; japanische Blumen- und Tiermuster werden in den leuchtendsten, geschmackvoll zusammengestellten Farben teils getreu nachgeahmt, teils frei benutzt; die Nachahmungen beginnen sich einzustellen, so dass 1723 die Schwertermarke als unterscheidendes Kennzeichen der Manufaktur eingeführt wird.

Diese Zeit erweckt dadurch noch ein besonderes Interesse, dass es da gilt, unter den markenlosen Erzeugnissen der Meifsener, Wiener und der Venezianischen Manufaktur, welch' letztere beide durch entlaufene Arbeiter der Meifsener Fabrik in den Jahren 1718 und 1720 in Gang gebracht worden waren, zu unterscheiden. Die von dem Breslauer Maler Bottengruber sehr reich, farbig und lebendig dekorierten Stücke, wie deren hier ein Paar aus dem Besitz des Herrn Hofantiquars Lewy (das eine mit dem Namen des Künstlers bezeichnet), eine Untertasse mit Jagdstück (Besitzer Herr J. Simon), sowie zwei andere von Herrn Hauptmann Höhne ausgestellt waren, werden jetzt wohl ziemlich allseitig für die Wiener Fabrik in Anspruch genommen. Andere Erzeugnisse dieser Fabrik lassen sich an der Vorliebe für gewisse Farben, wie Kupferrot und ein helles Gelb, erkennen. Eine schlanke, henkellose Tasse, mit einem Merkur in Purpurmalerei (Besitzer Herr Dohme), war hier wohl mit Recht, wegen des flotten, fülligen italienischen Stils der Zeichnung, Venedig zugeteilt, dessen Malereien sich im Übrigen durch die Verwendung besonders lebhafter Farben ausgezeichnet zu haben scheinen. Für eine Unterscheidung der damals besonders beliebten Chinesenmalereien in Gold auf weifsem Porzellan reicht zur Zeit das Material noch nicht aus. Ein sehr geschmackvolles, mit plastischem, streng stilisierten Blätterwerk verziertes und durch Gold gehöhtes Meifsener Service hatte Herr Pergamenter ausgestellt.

Noch während der zwanziger Jahre des XVIII Jahrhunderts erreichte die Manufaktur jenen Höhepunkt, den sie dann durch fast vier Jahrzehnte hindurch, bis in den siebenjährigen Krieg hinein, behauptete. Welche Bewandtnis es eigentlich mit der auf August den Starken (starb 1733) weisenden Marke A R (Augustus Rex) habe, ist noch nicht aufgeklärt; da die so bezeichneten Stücke aber fast ausnahmslos zu den schönsten, in Bezug auf Reinheit der Masse wie Feinheit der Zeichnung und Pracht der Färbung ganz untadelhaften Erzeugnissen der Manufaktur gehören, so kann wohl angenommen werden, dass sie dadurch als für des Königs eigenen Gebrauch bestimmt gekennzeichnet werden sollten. Die Ausstellung hatte, als zu dieser Gattung gehörend, einen Krug mit erhaben aufgesetztem, vergoldeten Monogramm des Königs und im Übrigen Streublumen als Muster (Besitzerin Frau M. Rosenfeld), eine schöne, doppelhenklige Tasse, mit dem Monogramm F A (Friedrich August) in den Henkeln (Besitzer Herr Lewy jun.), eine hübsche, blau dekorierte Vase (Besitzerin Frau von Loga) und einen aus einer Vase und zwei Bechern bestehenden Satz (auf violettem Grunde ausgesparte Malereien) mit der A R-Marke (Besitzer Herr Bodenstein) aufzuweisen. Hierher gehört auch die blau dekorierte Theekanne mit dem quadratischen

Drachenzeichen (Besitzerin Frau von Dallwitz). Von den grofsen, kühn entworfenen Stücken, die diese Epoche charakterisieren und namentlich mit dem seit 1730 bestehenden Plane des Königs, das Japanische Palais in Dresden ganz mit Porzellan zu dekorieren, in Zusammenhang stehen; von den Aufsätzen, grofsen Schüsseln, Tieren, war hier freilich nur Weniges zu finden. Im Laufe der Ausstellung kam der Affe, aus dem Besitz der Familie Hensel, hinzu.

Noch während der ersten Regierungsjahre Augusts III herrschte, wie Julius Lessing in einem Vortrage vom 27. Mai 1892 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft richtig bemerkt hat, der Stil Ludwigs XIV und der Régence, so weit es sich nicht um Nachahmungen asiatischer Formen handelte, fort; und zwar lieferte erwiesenermafsen die Silberarbeit die Vorlagen hierfür. Der letzten grofsen Arbeit dieses Stils, dem um 1735 entstandenen Sulkowski-Service, schliefst sich eine reich mit plastischen Blumen verzierte Terrine aus einem mit dem Heinicke'schen Wappen gezierten Service (Herr Gottschalk, aus dessen Besitz das Stück dann später in die Dresdener Porzellansammlung gelangte) an, die sich namentlich durch die eigentümlich geschmackvolle Art, wie die Blumen mit leuchtenden Farben nur an den Rändern dekoriert sind, auszeichnet. Erst allmählich machte sich der Einfluss des seit 1731 an der Manufaktur angestellten genialen Bildhauers Kändler bemerklich. Mit dem für den Grafen Brühl gefertigten Schwanenservice, das er um 1740 ausführte, war das Rokoko auch auf diesem Gebiete zur Herrschaft gelangt und damit der eigentliche europäische Porzellanstil gefunden. Die grofse unbemalte Statuette Augusts III, die gewiss auch auf Kändler zurückzuführen sein wird, bezeichnet dagegen offenbar eine Verkennung der dem Material gesteckten Grenzen (Besitzer Herr Gottschalk).

Die gröfste Prachtentfaltung zeigten die bereits erwähnten reich dekorierten Terrinen aus dem königlichen Schlosse, deren Entstehungszeit wohl in die vierziger Jahre fällt. Aus kaiserlichem Besitz stammten auch einige der anmutvollen, für den Schmuck der Tafel bestimmten Figurinen sowie eine Kanne mit Waschbecken, beide mit Streublumen dekoriert. Herr Possart hatte die bekannten mittelgrofsen Figuren eines die Guitarre spielenden Chinesen und einer Chinesin mit Drehgeige in sehr schönen Exemplaren ausgestellt. Diese graziös bewegten Gestalten waren mit grünem, goldgestreiften Pelzgewand und spitzen goldenen, innen blauen Hüten ausgestattet. Weiterhin waren mehrere der eleganten Offiziersfiguren zu verzeichnen, sämtlich in weifser Uniform mit verschieden gefärbten Aufschlägen, namentlich drei aus dem Besitz des Herrn James Simon, besonders fein die mit gelben Aufschlägen. Ein Pilger nach der Insel Cytherens, in blauer Kleidung, grauem Hut und schwarzem Pilgerkragen, auf einem noch streng gebildeten Gestell, gehörte gleichfalls Herrn Simon. Aus einer etwas früheren Zeit stammte die reichste und wertvollste dieser Statuetten, einen vornehmen Herrn in braunem, gemusterten Rock und goldener, geblümter Weste als Maurer darstellend; zu seinen Füfsen ein seine Notdurft verrichtender Mops und die Inschrift: La vraye Medicine (Besitzer Herr Possart). Herr Lewy sen. endlich hatte noch eine Reifrockdame, eine Dame mit Halbmaske und einen Herrn in gelbem Hofkostüm, sowie die bekannte, breitspurig dastehende Figur des Hofnarren Fröhlich, diesmal mit der Jahrzahl 1741, beigesteuert. Ein anderes Exemplar der letztgenannten Figur gehörte Herrn J. Simon.

Von den zierlichen und gesuchten Gruppen in Hofkostüm seien erwähnt: eine frühe, noch in sehr kräftigen Farben gemalte, die zur Verzierung einer Standuhr verwendet worden war (Herr Possart); ein sich küssendes Pärchen bei einem Vogelbauer (Herr Weisbach); ein Pärchen mit Mops und Mohr (Herr Darmstädter).

7

PORZELLAN DEUTSCHER FABRIKEN

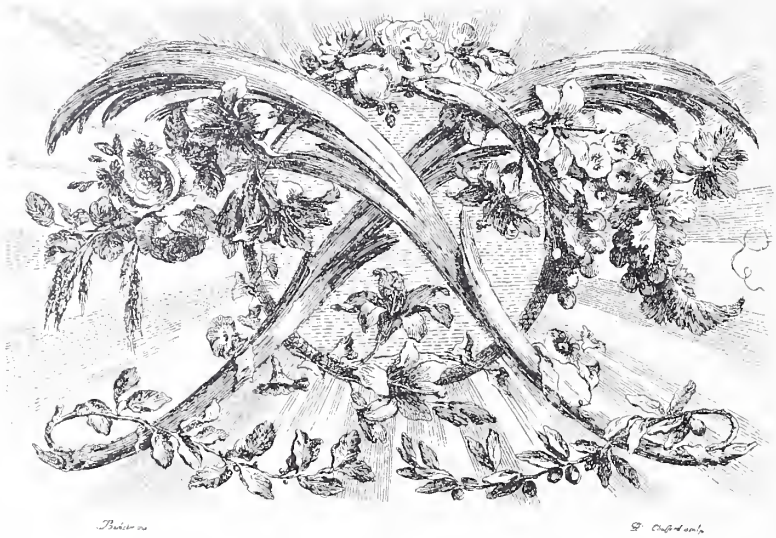
AUF DER AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER FRIEDRICHS DES GROSSEN

BERLIN 1893

Chinesengruppen hatten Frau M. Rosenfeld, Herr Weisbach und Herr von Parpart ausgestellt. Frau Rosenfeld gehörte auch ein schönes, mit Chinesenfiguren bemaltes Service; Herrn von Parpart ein vollständiges, blau geschupptes Déjeuner samt Tablet sowie ein halbes Dutzend ausgewählter Riechfläschchen. Wäre nicht die reich gegliederte Jagduhr (Besitzer Herr Wallich) so stark restauriert gewesen, so hätte sie eines der bemerkenswertesten Stücke der Ausstellung, trotz der etwas lieblosen Behandlung der Einzelheiten, gebildet.

Was aufser den grofsen Stücken namentlich fehlte, das waren die phantastisch bewegten, graziösen Vasen mit ihrem Belag von bunten Blumen, die Blumentöpfe, die Pot-pourris, die geschweiften Schalen und Schälchen, kurz, alle die vielen Gegenstände, die so wesentlich zur Dekoration der Innenräume während der Rokokoperiode beigetragen haben und daher mit zur Signatur der Zeit gehören. Was davon noch erhalten geblieben ist, hat freilich zumeist seinen Weg ins Ausland, nach England, und Frankreich, gefunden. Galt doch Derartiges noch bis vor Kurzem bei uns für verrücktes, geschmackloses Zeug, für Plunder; eine Wendung zum Besseren scheint sich allmählich in einem kleinen Kreise wohl anzubahnen; aber ob es noch möglich sein wird, das Verlorene zurück zu gewinnen, vermag nur die Zeit zu lehren. Für den Sammler bietet sich hier noch ein weites Feld der Thätigkeit, das er mit Erfolg bebauen kann, wenn er sich entschliefst, selbst in die Fremde zu gehen und die sich bietenden Gelegenheiten auszunützen.

Dass die Marcolini-Periode nicht besser vertreten war, braucht nicht gerade besonders bedauert zu werden. Denn so schön auch ihre Erzeugnisse in der Masse und so sauber sie in der Malerei sind: eine frische, lebenskräftige Zeit repräsentieren sie nicht mehr.



2. VINCENNES UND SÈVRES

VON RICHARD STETTINER

Dem Deutschen, der von dem Studium des heimischen Porzellans kommend, sich den französischen Erzeugnissen auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes, vor Allem dem Porzellan von Vincennes und Sèvres zuwendet, scheint die unbegrenzte Bewunderung, die der Franzose der pâte tendre zollt, zunächst befremdlich, fast unbegreiflich. Erst allmählich erschliefst sich ihm das Verständnis für ihre Eigenart, für das pikante Äufsere der glasartigen, stark durchscheinenden Masse, für die Reize der Malerei, die, dank der leichten Schmelzbarkeit der Glasur, sich aufs innigste mit dem Material verbunden hat.

Man hatte in Frankreich bereits lange mit neidischen Augen nach Deutschland hinübergeblickt, wo eine Fabrik des echten oder Hartporzellans nach der anderen entstand; aber, da es nicht gelingen wollte, von dem wichtigsten Bestandteil, dem Kaolin, gröfsere Lager im eigenen Lande ausfindig zu machen, musste man sich begnügen, eine Masse herzustellen, die zwar äufserlich mit dem harten Porzellan grofse Ähnlichkeit hatte, dessen innere Eigenschaften aber nicht teilte. Es war vor Allem leicht schmelzbar und besafs dem Temperaturwechsel gegenüber nur geringe Widerstandskraft. So war die praktische Nutzbarkeit von vornherein eine beschränkte. Die Fabrikate waren Luxusartikel, auf deren künstlerische Ausbildung und Vervollkommnung der gröfste Wert gelegt werden musste. Die Leiter der Fabrik haben diese Aufgabe in richtigster Weise begriffen. Wohl kaum sind je mit der Geschichte eines kunstgewerblichen Instituts so viel hervorragende Künstlernamen aufs engste verknüpft gewesen wie hier. Eine Reihe der tüchtigsten Maler und Bildhauer sind uns als Leiter der Ateliers, als Entwerfer der Skizzen für die Malereien, als Urheber reizender

Modelle für die Vasen, Figuren, Gruppen bekannt, und dabei dürften wir noch mancherlei Aufschluss in dieser Hinsicht von einer systematischen Durchforschung des vorhandenen Materials erwarten.[1])

Naturgemäfs war die berühmte französische Fabrik auf der Ausstellung von »Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen« nur durch wenige, darunter allerdings einige hervorragende Stücke vertreten. Aber der Zufall will es, dass diese Stücke, unter Hinzunahme dessen, was noch aufserdem in Berliner Besitz sich befindet, genügen, um uns die einzelnen Phasen der künstlerischen Entwickelung zu veranschaulichen.

Im Beginn liegt eine Zeit des Herumtappens und Versuchens. »Manufacture de porcelaine, forme de Saxe«, war die Fabrik in den ersten königlichen Arrêts von 1745, 1747, 1748, die das Privatunternehmen von Vincennes mit weitgehenden Privilegien ausstatteten, genannt.[2]) In diesem Titel ist bezeichnet, wo man vor Allem seine Vorbilder suchte. Dass man ferner auch die ostasiatischen Porzellane nachahmte, erscheint fast selbstverständlich bei der allgemeinen hohen Wertschätzung, die diesen damals in Paris zu Teil wurde.

Zwei Männer, die in dem kunstgewerblichen Leben jener Zeit bereits eine Rolle spielten, wurden von vornherein der Fabrik attachiert: der Bronzearbeiter Duplessis und der Emailmaler Matthieu. In jenem haben wir den Entwerfer der ersten Modelle, insbesondere der Vasenformen zu sehen. Als Anfertiger von Bronzemontierungen war nach ihm sein Sohn und nach dessen Tode, im Jahre 1783, der nicht weniger bekannte Ciseleur Thomire thätig, der als Bronzegiefser durch die Statuette Condé's von Dardel auf der Ausstellung vertreten war.[3])

---

[1]) Havard und Vachon behandeln in dem Werke »Les manufactures nationales« (Paris 1889) auch Vincennes und Sèvres ausführlich. Aber das urkundliche Material in den Archiven von Sèvres und Paris dürfte noch nicht erschöpft sein. Von umfangreicheren Handschriften sind die von dem Chemiker Hellot, über die »procédés de la porcelaine tendre« — für den König abgefasst, von G. Vogt in seinem kürzlich erschienenen Werke »La porcelaine« teilweise excerpiert — und die von dem Chef des fours Millot zu erwähnen. Vergl. über sie u. A. Champfleury, Bibliogr. céram. (Paris 1881), S. 263 ff. u. S. 267. — Vorzügliches Abbildungsmaterial giebt Ed. Garnier in dem Werke: La porc. tendre de Sèvres. Paris 1891.

[2]) Eine Zusammenstellung der Arrêts giebt Jules Guiffrey in der Revue de l'art français ancien et moderne VI (1889), S. 120 ff.

[3]) Dass wir es hier mit zwei verschiedenen Persönlichkeiten »Duplessis« zu thun haben, ist bisher nur von Ed. Garnier (Bulletin des musées, I, S. 158) vermutet worden. Der Vater ist etwa 1745 in die Manufaktur eingetreten — »chargé de diriger les travaux des mouleurs, lamineurs, répareurs et d'y présider quatre jours par semaine«, wie Bachelier in seinem Mémoire von 1781 sagt. »Le moulage de la platerie comme assiettes, plats, plateaux, etc., se fait dans des moules de plâtre exécutés sous la direction du sieur Duplessis qui en fait les dessins, en donne les formes«, heifst es in Hellots Manuskript von 1753 (Vogt, La porc., S. 250). Er erhielt ein Jahresgehalt von 3600 livres. In dem État von 1750 wird er aufgeführt: »Duplessis, orfèvre du roi, composait les modèles« (Jacquemart u. Le Blant, La porc., S. 531). An anderen Stellen wird er »fondeur du roi« (Thiery, Alm. du voyag. à Paris 1784, S. 463) oder auch »Sculpteur, Fondeur, Ciseleur et Doreur du Roi« genannt (Davillier, le cabinet du duc d'Aumont., Paris 1870, S. XXVI; Maze-Sencier, le livre des collectionneurs, S. 235). Von ihm rühren her: »deux grands brasiers de semilor« von 1742, Geschenk Louis' XV an den türkischen Gesandten und ein grofses Lesepult in Form

Hier zeigte uns auch die Böttgervase aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich, mit welcher Sorgfalt keramische Produkte, denen man gröfseren Wert beilegte, im vorigen Jahrhundert zuweilen montiert wurden. Eine besondere Aufgabe wurde dem Monteur in der Fassung von Porzellanblumen gestellt, die einen Hauptzweig der Fabrikation in den ersten Jahren bildeten. Der bekannte Hoflieferant Duvaux erwähnt in seinem Journal, einer wichtigen Quelle für die Jahre 1748—1758[1]), häufig Bronzeleuchter oder ähnliche Gegenstände mit einer Meifsener Gruppe, über der sich Zweige erheben mit Blumen der mannigfaltigsten Art aus der Fabrik von Vincennes. Mit diesen künstlichen Porzellanblumen an Bronzezweigen wurde eine Zeitlang in Paris der unsinnigste Luxus getrieben. Viel genannt ist ein von der Marquise de Pompadour mit ihnen ausgestatteter Wintergarten im Schlosse Bellevue.[2]) Später trat dann dieser Fabrikationszweig in den Hintergrund und geriet schliefslich ganz in Vergessenheit. Als zu Ende des Jahrhunderts Brongniart altes Gerümpel verkaufte, um ein Paar Sous für die entlassenen Arbeiter herauszuschlagen, war darunter auch ein »quintal de cuivre jaune peint en vert«, welches früher für die Herstellung der Zweige gedient hatte und jetzt bereits lange unbeachtet im Winkel lag.[3])

Jean-Adam Matthieu, der zweite der oben Genannten, leitete das Maleratelier. War es doch ein guter Gedanke, zur Besiegung der ersten Schwierigkeiten an die

---

eines Adlers in Notre-Dame, von 1753 (Gaz. d. b. a. 1861, II, S. 128; Rev. de l'art franç., VII, (1890), S. 7, f.). Er ist der Entwerfer der nach ihm benannten Vase von Vincennes, die im Journal Duvaux' (vergl. die folgende Anm.) im Januar 1752 zum ersten Male erwähnt wird, und zahlreicher Vasen-Montierungen für den Marquis d'Argenson und die Marquise de Pompadour (vergl. Duvaux). Die Entwürfe zu den Bronzen des berühmten, 1769 vollendeten Bureau Louis' XV im Louvre — der Guss wurde von Hervieux ausgeführt — mögen wohl auch vom Vater und nicht vom Sohne herrühren, da die betreffende Arbeitsart, d. h. nur als Modeleur, nicht auch als Fondeur, mit dem bei Duvaux Erwähnten übereinstimmt (Nouv. archives 1878, S. 327). Dieses muss unbestimmt gelassen werden bei dem Kreuz für die Abtei Saint-Germain-des-Près; ferner bei den Reduktionen von zwei Gruppen Girardons, die 1776 aus dem Besitze Lemarié's zur Versteigerung kamen (Davillier a. a. O. — Ch. Blanc, le trés. de la cur. 1857, I, S. 346). — Von dem Sohne, der nie den Hoftitel führte, rühren sicher her: zwei Vasen mit Bouquets von Silber, 1780 im Salon de la Correspondance ausgestellt (Maze-Sencier a. a. O.), und vier kurz vor 1777 für M. de la Reinière ausgeführte Bronzekandelaber. Die Quelle, die uns von diesen berichtet, der Alm. hist. des archit. etc. 1777, (S. 85), sagt bei Aufführung der fondeurs et cizeleurs sur métaux (S. 188) von Duplessis: »bon Dessinateur, travaille d'après ses dessins«. Es folgt die Adresse, die sich auch auf dem Titelblatt einer »Première Suite de Vases composée par Duplessis fils« in der Ornamentstichsammlung des Berliner Gewerbe-Museums findet. Mit der gleichen Bezeichnung »Duplessis fils« sollen Servicestücke in Sèvres bezeichnet sein (Vogt, La porc., S. 57). Über die letzte Arbeit Duplessis' für die Manufaktur vergl. Bul. des Mus. a. a. O. Am 29. Oktober 1782 wurde er noch zum Experten ernannt — wir erfahren hier seine Vornamen: Jean-Claude-Thomas —, am 16. August 1783 starb er nach längerer Krankheit, seine Witwe in gröfster Armut hinterlassend (Guiffrey, Les Caffieri, S. 161, 164. — Bul. des Mus. a. a. O.). — Über Thomire vergl. Maze-Sencier, S. 240 und Bul. des Mus. a. a. O.

[1]) »Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy«, von Courajod herausgegeben (Paris 1873, 2 Bde.).

[2]) Soulavie, Mémoires du duc de Richelieu. Paris 1792.

[3]) Ed. Garnier in der Gazette des Beaux-Arts. 1888, I, S. 52.

verwandte Technik der Emailmalerei anzuknüpfen.[1]) Bereits 1748[2]) trat an die Stelle Matthieu's ein wirklicher Künstler, der Maler Jean-Jacques Bachelier, dessen Name mit der Entwickelung der Manufaktur aufs engste verknüpft ist. Bachelier, von Hause aus Blumenmaler und als solcher 1752 in die Akademie aufgenommen, liefs sich hier zehn Jahre später, vom Ehrgeiz getrieben, auch als »peintre d'histoire« anerkennen. Als Tier- und Blumenmaler leistete er Tüchtiges, seinen historischen Bildern aber begegnet Diderot mit einem »Schuster, bleib bei deinen Leisten«.[3]) Die Sitzungsberichte der Akademie zeigen uns, dass er seinen Kunstgenossen als eine Autorität auf dem Gebiete des Technischen galt. Sein Streit mit dem Comte de Caylus über die antike enkaustische Malerei, seine eigenen Experimente auf diesem Gebiete sind bekannt. Er ist auch der Gründer der heute noch als »École nationale des arts décoratifs« bestehenden »École gratuite de dessin« und so, wohl veranlasst durch die Erfahrungen, die er in Sèvres gemacht hatte, Schöpfer von Gedanken, die erst ein Jahrhundert später zu allgemeinerer Geltung im Kunstgewerbe gelangt sind. Als Künstler ehrgeizig, als Techniker erfahren und erfindungsreich, als Lehrer sorgsam und auf gute Neuerungen bedacht, war Bachelier der richtige Mann, die Manufaktur einer Zeit der Blüte zuzuführen.

Das Geheimnis der Vergoldung hatte man in den ersten Jahren der Fabrikation von einem frère Hypolite erworben. Auf sie wurde stets der höchste Wert gelegt. Dick aufgelegt, wurde sie nach dem Muffelbrande geschliffen und mit einem Nagel graviert.[4]) Die Vergoldung wurde in den Arrêts auf das strengste den anderen Fabriken untersagt. Stücke in Weifs und Gold bilden einen grofsen Prozentsatz des von Duvaux in seinem Journal Erwähnten. Daneben spielt in der ersten Zeit die Malerei in *einem* Ton (camaieu) eine grofse Rolle. Zwei muschelförmige Teller mit Amoretten in »pourpre camaieu« besitzt Herr Dr. Darmstädter. Von Buteux père im Jahre 1758 gemalt sind sie charakteristische Stücke in der für dieses Genre beliebtesten Farbe. Der Maler Vieillard, der 1752 in das Atelier eintrat, scheint eine neue Manier der Camaieumalerei aufgebracht zu haben. Nur die Fleischteile sind in ihrer natürlichen Farbe, alles Übrige ist in hellem Blau gehalten. Fast alle Stücke dieser Art tragen das Künstlerzeichen Vieillards, so auch die beiden reizenden Tassen mit im Freien spielenden Putten (1758), welche Herr von Parpart ausgestellt hatte. In den sechsziger Jahren trat die Malerei in *einem* Ton in den Hintergrund; in dem strengen Arrêt

[1]) Taunay, der dem Atelier des peintres bereits 1750 angehörte, wird in einer Urkunde von 1755 als »chimiste-émailleur« bezeichnet. Ihm werden eine Reihe von Erfindungen zugeschrieben (vergl. Havard et Vachon, S. 374, wo er fälschlich als »orfèvre« bezeichnet wird, und Vogt, La porc., S. 256). Er wurde zur Belohnung für seine Verdienste »pensionnaire du Roy« (vergl. Jal. Dict. crit.). Im Jahre 1755 wird ein Maler der Manufaktur Nouailhier bestraft, weil er für seinen Vater, einen »Emailleur de Limoges«, Zeichnungen gestohlen hat (vergl. Jacquemart et Le Blant, Hist. de la porc., S. 503).

[2]) Dieses Jahr nennt Bachelier selbst in seinem Mémoire von 1781. Ein Urlaubsgesuch vom 6. September 1785 beginnt er dagegen mit folgenden Worten: »Depuis 35 ans que je suis attaché à la manufacture ...« (Rev. de l'art franç., VI, 1889, S. 207). — Vergl. über Bachelier: Courajod a. a. O. I, S. CXCVIII f.; Jul. Meyer, Künstler-Lex. etc.

[3]) »Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin, et craignez de m'avoir cru trop tard« ruft er ihm in der Besprechung des Salons von 1765 zu. Oeuvres ed. J. Assézat 1876, Bd. X, S. 292. — Titel- und Schlussvignette dieses Aufsatzes sind einer Sammlung von »fleurons« und »culs-de-lampe« von Bachelier entnommen.

[4]) Erst im Beginn unseres Jahrhunderts trat an die Stelle des Nagels der Achatstift. Vergl. Garnier, La porc. tendre, S. 30.

von 1766 wurde den anderen Fabriken zum ersten Male gestattet, sie anzuwenden, so wenig Wert legte man bereits darauf.[1]) War doch inzwischen eine andere Dekorationsweise, dank einer Anzahl technischer Erfindungen, zu immer gröfserer Ausbildung und Wertschätzung gelangt: ich meine die farbigen Fonds. Drei Arten von Fonds lassen sich noch für Vincennes nachweisen. Das Königblau, das bereits 1749 angewandt worden sein soll, von Duvaux erst 1752 als bleus lapis erwähnt wird, das Türkisblau, von dem der Manufaktur attachierten Chemiker Hellot 1752 erfunden, von Duvaux im Jahre 1753 zum ersten Male als »bleu céleste« angeführt, endlich ein Gelb, das in derselben Quelle in den Jahren 1753/54 in Verbindung mit blauen Cartouchen mehrmals vorkommt. Die beiden königblauen Stücke, die auf der Ausstellung waren, veranschaulichen deutlich diese Dekorationsweise: eine Écuelle vom Grafen Pourtalès ausgestellt und eine Schale aus dem Besitz des Herrn J. A. Lewy. In dem noch etwas fleckigen, dadurch aber vielleicht noch pikanter erscheinenden Fond, der die Aufsenseite des Gefäfses und Deckels, die Innenseite der Schale bedeckt, sind von Goldornamenten umrahmte Felder ausgespart. Man hat nicht mit Unrecht eingewandt, dass diese Felder wie Löcher erscheinen, eine Empfindung, die durch die in Gold oder farbig darin angebrachten schwebenden Vögel vielleicht noch erhöht wird.

Die Écuelle trug die Jahresbezeichnung A, d. h. sie stammt aus dem Jahre 1753, dem ersten der Manufaktur als königliche Anstalt. Das vom Hofe von Anfang an stark protegierte Privat-Aktienunternehmen von Vincennes hatte in immer zunehmender Weise die Börse des Königs in Anspruch nehmen müssen. Dies hatte endlich in den Jahren 1752/53 zu einer Neugründung geführt, bei welcher der König einen grofsen Teil der Aktien übernahm und die Anstalt den Titel »Manufacture royale« erhielt. Das auch schon bisher angewandte Zeichen, das königliche Monogramm, zwei verschlungene L, wurde von jetzt an obligatorisch; zur Bezeichnung des Jahres diente ein Buchstabe des Alphabets, a für 1753, b für 1754 u. s. f.[2]) Sehr oft fügten die peintres-décorateurs und die doreurs ihre Marke hinzu, erstere in Blau, letztere in Gold oder Karmin. Die meisten dieser Künstlerzeichen liefsen sich mit Hülfe von Notizen im Archiv von Sèvres entziffern.[3])

---

[1]) Gerspach, Documents sur les anciennes faiences françaises. Paris 1891, S. 103—105.

[2]) Im Musée céram. in Sèvres ist ein Stück mit a und 1753 in arabischen Ziffern. Gaz. d. b. a. 1868. II, S. 263. — Auf z folgt dann aa, bb etc.; w wurde natürlich fortgelassen. Garnier zählt in seinem Prachtwerke zunächst j nicht mit. Auf Tafel 24 sind bei ihm zwei Tassen abgebildet, die zur Feier der Geburt des Dauphins angefertigt wurden und mit dd bezeichnet sind. Der Dauphin ist im Oktober 1781 geboren; dd mit Fortlassung von j bedeutet 1780 — also j ist mitzuzählen. Auch jj, wie nun Garnier von Tafel 24 an thut, wie man es bei Jacquemart und Le Blant, bei Chaffers, bei Jännicke findet? Im königlichen Schlosse befindet sich ein Service, in dem mehr als zwanzig Teller die Bezeichnung pp und das königliche Monogramm als Marke tragen, es ist also unmöglich, dass jj mitzuzählen ist, da dann pp 1793 bedeutet. Für qq wird bereits beinahe ausnahmslos die Marke R F angewandt. Garnier bringt auf Tafel 17 ein Stück mit der Bezeichnung ij, dies bestätigt die Annahme. Eine genaue Feststellung dieser Dinge ist nicht nur eine Spitzfindigkeit, sondern mitunter wichtig für die Entscheidung über die Echtheit. Stücke mit der Dekoration »à émaux« und den Buchstaben bb oder den vorhergehenden sind unecht, da erst 1780 dieses Genre aufkam. — Vergl. auch Garnier im Bulletin des Musées I (1890), S. 27 f.

[3]) Eine erste gröfsere Liste von 95 Künstlerzeichen wurde in dem Werke von Brongniart und Riocreux, Descr. méthod. du mus. cér. de Sèvres (Paris 1845), S. 451 ff., gegeben. Auf Riocreux geht auch die erweiterte Liste bei Jacquemart und Le Blant, La porc. (Paris 1862)

Vor Allem hatte sich das aufstrebende Unternehmen der Protektion der Marquise de Pompadour zu erfreuen. Ihrem Einflusse wird es besonders zugeschrieben, dass im Jahre 1756 dessen Übersiedelung in die für diesen besonderen Zweck umgebauten Räume des Lullyschlosses zu Sèvres erfolgte: »Manufacture royale de porcelaine de France« war jetzt der stolze Titel der Fabrik.[1]) Man war zu einer eigenartigen Dekorationsweise gelangt und trat in einen selbstbewussten Gegensatz zu dem berühmten deutschen Porzellan, dem »porcelaine de Saxe«.

Die Zeit von 1756 bis 1764, dem Todesjahre der Marquise de Pompadour, ist eine Glanzepoche. In allen Ateliers herrschte die regste Thätigkeit. Das Jahr 1756 brachte den Malern die Erfindung des grünen, das folgende Jahr die des »rose Pompadour«-Fonds. Ähnliche Erfindungen folgten. Die Geschichte des rosa Fonds ist charakteristisch für die Herrschaft der Mode. Einem Maler Xhrouet, der bereits 1750 im Atelier thätig war, gelingt es, ihn herzustellen; er bekommt dafür eine Gratifikation von 150 livres.[2]) Man war entzückt und liefs eine grofse Anzahl hervorragender Stücke, besonders gröfserer Vasen, mit der neuen Farbe dekorieren; aber das Interesse daran nahm nach kurzer Zeit ab; vereinzelt finden sich noch Stücke mit den Buchstaben der folgenden Jahre bis 1763, dann verschwindet der Fond völlig.[3]) Garnier schreibt die Erfindung dem bereits erwähnten Hellot zu und meint, der berühmte Chemiker, der in den sechsziger Jahren starb, habe sein Geheimnis mit ins Grab genommen.[4])

S. 541, zurück. Im Guide du visiteur à la man. nat. de Sèvres (Paris 1874), S. 55, wurde das Verzeichnis auf Grund der Archivalien etc. sehr vervollständigt. Garnier in seinem Abbildungswerke (Text S. 23 ff.) verbessert wesentlich die Form der Zeichen, ohne die Anzahl derselben zu vermehren. Chaffers bringt auch in der siebenten Auflage seiner Marks and Monogr. (London 1891) nur einen wenig erweiterten und in der Form verbesserten Abdruck der veralteten Liste bei Jacquemart und Le Blant. Auf dem Guide du visiteur dagegen basiert die Liste bei Vogt, La porc. und das originell angeordnete Verzeichnis in dem Werkchen von Ris-Paquot: Origine et privilèges de la man. roy. de porc. de Vinc. et de Sèvres (Paris 1878). Die Zahl der bekannten Zeichen beläuft sich heute auf etwa 125. — Jedes Stück hat auch ein eingepresstes Zeichen; auf Tellern aus pâte tendre, vom Ende des Jahrhunderts begegnet man meistens den Zahlen 24 oder 31 als Zeichen dieser Art. — Auf den zwanzig Biscuitstatuetten berühmter Männer im Berliner Schloss ist L R und eine Zahl eingepresst. Wohl richtig deutet Ujfalvy dieses Zeichen auf Le Riche, der seit 1757 im Atelier des sculpteurs thätig und etwa seit Mitte der siebziger Jahre Chef desselben war. Aber gerade unsere Statuetten, bei denen wir die Urheber der Modelle urkundlich kennen, zeigen, dass nicht alle mit L R bezeichnete Biscuits von Le Riche modelliert sind, wie Ujfalvy anzunehmen scheint. Die eingepressten Zeichen — aufser L R finden sich noch die Buchstaben B, B O, D B, F, L B, T auf Biscuits von Sèvres — dürften sich wohl in den meisten Fällen vielmehr auf den Künstler, welcher die letzte Hand an die betreffende Figur oder Gruppe legte, als auf den eigentlichen Modelleur beziehen. Vergl. Ch.-E. de Ujfalvy, Les biscuits de porcelaine in der Rev. des arts décor. XI.

[1]) Diese Bezeichnung dürfte sich nur auf das Fabrikat von Sèvres beziehen; nur in dieser Bedeutung kommt sie bei Duvaux, von 1757 an, vor. Sie wird bereits in einem Arrêt von 1754 und in einem Vertrag des Bildhauers Dumont von 1755 (Nouv. arch. de l'art franç. 1874/75, S. 246 ff.) angewandt, aber beide Male in Bezug auf die Baulichkeiten in Sèvres.

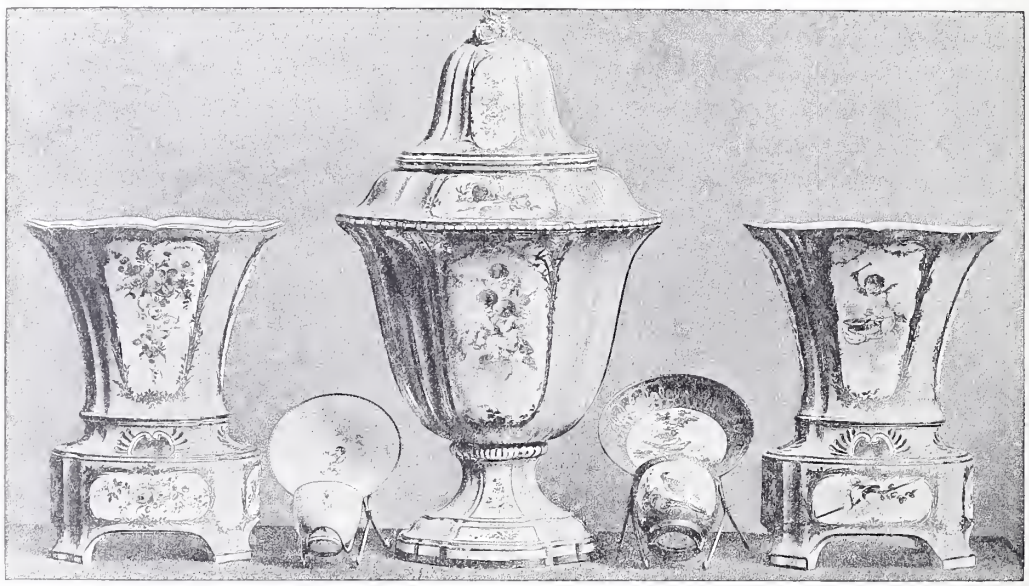
[2]) Davillier, Les porcelaines de Sèvres de Mme Du Barry. Paris 1870, S. 2, Anm. 1. — État von 1750 bei Jacquemart und Le Blant, S. 401.

[3]) In der Ausstellung von 1862 im South Kensington Museum stammten unter den datierten Stücken dieses Genres dreizehn aus dem Jahre 1757, je eines aus den Jahren 1759 und 1760. Eine gröfsere Anzahl war undatiert.

[4]) La porcelaine tendre (1891), S. 20.

Aber Xhrouet war wohl unzweifelhaft der Erfinder; noch 1770 lässt sich der ingeniöse Mann ein Gutachten von der Akademie für eine von ihm erfundene »terre ferrugineuse« ausstellen.[1]) Also nur die Modelaune war die Veranlassung, dass man die Dekorationsweise, die man offenbar zuerst überschätzt hatte, sodann völlig bei Seite liefs. Hieraus wiederum eine merkwürdige Folge für die heutige Zeit: gröfste Seltenheit und unsinnige Bezahlung der Stücke, die man irrtümlich auf den Namen der Dubarry taufte. Wusste doch Frankreich noch nichts von der schönen Gräfin, als man den rosa Fond bereits wieder verliefs.

Ein Satz von drei Rose-Pompadourvasen aus königlichem Besitz, zog auf unserer Ausstellung Aller Augen auf sich. Die mittlere eine Bechervase mit Deckel, die Seitenstücke hohe Jardinièren mit durchbrochenem Untersatz. In den von Goldornamenten umrahmten ausgesparten Feldern sind Puttenscenen in Bouchermanier,



Rose-Pompadourvasen von 1757 und 1763.
(Königliche Schlösser.)

Blumenbouquets, Waffenembleme angebracht. Die mittlere stammte aus dem ersten Rose-Pompadourjahr 1757, die beiden anderen mit dem Zeichen Dubois', die an Feinheit der Malerei nicht ganz auf derselben Höhe stehen, aus dem letzten der betreffenden Jahre, 1763. Drei kleinere, aber für die farbigen Fonds dieser Zeit interessante Stücke hatte Herr von Parpart ausgestellt: einen türkisblauen Milchtopf von Fontaine, dessen Spezialität das Herstellen des blauen Grundes war, ferner eine kleine rosa Zuckerdose von 1760 und eine grüne von 1756. In den ausgesparten Feldern befinden sich bei der letzteren Kriegsembleme und Puttenscenen, bei den beiden

[1]) Procès-verbaux de l'acad. roy. Tome VIII (Paris 1888), S. 46. »Elle peut tenir lieu de stile de grain d'Angleterre.« Also es ist ein Gelb. Ein derartiges Zertifikat wurde noch einmal von der Akademie an einen Maler von Sèvres ausgestellt: im Jahre 1783 an Mérault l'ainé, vergl. a. a. O. IX, S. 137.

ersteren Blumenstücke. Mitunter schrumpft der Fond auf einen schmalen Streifen zusammen. Diese Dekoration à rubans bleus, à rubans roses etc. in Verbindung mit Blumenguirlanden giebt eine sehr anmutige Ornamentierung, wie ein Schreibzeug à rubans bleu-céleste von 1763 im Gewerbe-Museum zeigt. Es ist aus zwei Stücken hergestellt, jedes aus der Hälfte des Untersatzes und einem Gefäfse bestehend; das Ganze ist durch eine sorgsame Bronzemontierung verbunden.

Nicht nur für das »atelier des peintres-décorateurs« auch für dasjenige der »sculpteurs« war es eine glänzende Epoche. Vom Beginn der Manufaktur an waren Porzellanfiguren verfertigt worden. Es werden bei Duvaux ein Herkules (1749), Flötenspieler, ferner »joueurs de musette«, »danseuses«, »enfants de saisons« (1752) u. a. erwähnt. Einmal kommt die Bezeichnung vor »sujet de Boucher«, ein anderes Mal »d'après Boucher«[1]). Wir haben uns darunter nicht einen allgemeinen Ausdruck wie heute »in Bouchermanier« vorzustellen; der berühmte Künstler dürfte in einem persönlichen Verhältnis zu der Fabrik gestanden haben, insbesondere als Anfertiger von Skizzen für figürliche Darstellungen[2]). Als eigentlichen Leiter des Ateliers haben wir Bachelier anzusehen, von dem es in einem État von 1750 heifst, er habe die Direktion »de toutes les parties d'art«. Von ihm ist auch der epochemachende Vorschlag ausgegangen, Figuren und Gruppen ohne Glasur, d. h. in Biscuit herzustellen. Die ersten Versuche dieser Art wurden 1750 gemacht[3]). Von Duvaux werden sie zuerst 1753 erwähnt.

Die Produktion wurde eine immer umfassendere; eine eigene fachmännische Leitung wurde erforderlich. Es wurde hierzu der tüchtigste der damaligen Pariser Bildhauer gewählt: Étienne-Maurice Falconet[4]). Seine glanzvolle Thätigkeit für Sèvres dauerte bis 1767, bis zu seiner Reise nach Petersburg, wohin er zur Ausführung des Denkmals Peters des Grofsen berufen war. Wer je eine von den reizenden Marmorfiguren des Künstlers gesehen hat — eine aus dem Besitz des Herrn Weisbach konnten wir ja auf unserer Ausstellung bewundern — weifs, wie geeignet diese für eine Reproduktion in Biscuitmasse sind. Nymphen, anmutige Frauengestalten, Amoretten, zum

[1]) No. 1181. Un groupe de Vincennes, sujet de Boucher, le joueur de flûte (Juillet 1752). — No. 3052. Un groupe de plusieurs figures d'après Boucher, de porcelaine de France en biscuit (février 1758).

[2]) Der bereits oben erwähnte Vertrag der Societäre der Fabrik mit Dumont über Lieferung einer Bildhauerarbeit für das Gebäude in Sèvres zeigt das nahe Verhältnis Bouchers zu der Manufaktur. Die letzte Rate der ausbedungenen Summe solle gezahlt werden »après que l'ouvrage sera fini, agréé et reçu par M. Boucher«. Bachelier sagt in seinem Mémoire (vergl. die folgende Anm.), man hätte übertragen »en porcelaine plusieurs idées pastorales de M. Boucher«.

[3]) Bachelier hat über seine Thätigkeit in einem Mémoire historique 1781 an d'Angerviller berichtet, das zum ersten Mal 1799 gedruckt, leider auch in der neuen Auflage von Gouellain (Paris 1875) schwer zugänglich ist. Die auf das Biscuit bezügliche Stelle ist von G. Vogt in »La Porcelaine« (Paris Quantin), S. 72 abgedruckt.

[4]) Vergl. Ch. Cournault in der Gazette des Beaux Arts 1869, II, S. 124, 125. — Aufser Falconet werden noch mehrere Sculpteurs genannt, die bereits in den fünfziger Jahren für die Manufaktur oder in derselben gearbeitet haben (vergl. Rev. des arts décor. XI, S. 76). Nur drei bekanntere Namen befinden sich darunter: Fernex, Suzanne, De La Rue — alle drei Mitglieder der Académie de Saint Luc. Die Art ihrer Thätigkeit für Sèvres ist noch nicht genügend aufgeklärt. Für Louis-Félix De La Rue, nach dem eine Vase der Manufaktur genannt ist, vergl. die nach seinen Zeichnungen angefertigten Stiche Parizeau's von Vasen und Figuren. 1771.

gröfsten Teil wohl Reproduktionen von Werken Falconets oder verwandter Künstler, gingen jetzt in Menge aus den Ateliers der Manufaktur hervor. Der Salon von 1763 brachte Falconet den Haupterfolg. Seine Marmorgruppe: Pygmalion vor der sich belebenden Galathea bewundernd in die Kniee sinkend, war das grofse künstlerische Ereignis des Tages. Diderot feierte das Werk in einem seitenlangen Dithyrambus[1]), Pigalle, der Nebenbuhler Falconets, that den Ausspruch: »Je voudrais bien l'avoir fait!« Die Gruppe war in einer vorzüglichen Biscuitreproduktion aus dem Besitz des Herrn Dr. Darmstädter auf der Ausstellung vertreten.[2]) Noch siebzehn Jahre später, im Jahre 1780 wurde sie als eine Glanzleistung der Manufaktur angesehen und von Marmontel neben anderem als Geschenk des Königs von Schweden an die Kaiserin von Russland ausgewählt[3]).

Dank dem Einflusse der Pompadour war das Porzellan von Sèvres zu allgemeiner Beliebtheit gelangt, die sich nach ihrem Tode (1764) dauernd erhielt. Die reizendsten Stücke der folgenden Zeit sind für ihre Nachfolgerin und Nacheifrerin, die Gräfin Dubarry, angefertigt[4]). Sie sind an dem Monogramm DB, das D in Gold, das B als Blumenguirlande kenntlich. Skizzen für ein Dubarry-Service, von dem bekannten Kupferstecher Augustin de St. Aubin werden in Sèvres aufbewahrt[5]). Auf der Ausstellung war diese Epoche namentlich durch ein grünes Theeservice von 1768, mit »oiseaux sur terrasse« in den ausgesparten Feldern, aus dem Besitz des Grafen Pourtalès vertreten. Als Maler wird Chapuis l'ainé genannt, der 1756 als Schüler in das Atelier eingetreten war und gerade in jenem Genre, den landschaftlich behandelten Vogelscenen, tüchtig war, wie auch eine Tasse im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter zeigt, die von Chapuis und dem Vergolder Chauveau 1776 gemeinsam dekoriert ist.

Wenn man den Blick von der königblauen Écuelle aus dem Jahre 1753 zu den Pompadourvasen von 1757 und 1763 und dann zu dem grünen Service von 1768 schweifen liefs, konnte man deutlich sehen, wie der Stil sich in einer dem Material nicht gerade günstigen Weise verändert hatte. Die Goldornamente, die bei der Écuelle die weifsen Felder umrahmen, waren in eine feine, naturalistisch behandelte Guirlande aufgelöst. Bei den drei Vasen ist das Ornament dichter, gedrängter geworden, die Form der Kartouchen ist eine symmetrische, in dem grünen Service endlich finden wir runde oder ovale durch eine breite einfache Goldlinie abgegrenzte

---

[1]) Oeuvres complêts. Éd. Assézat. X, S. 221 ff.

[2]) Die Biscuitgruppe wird von Havard und Vachon (S. 412), G. Vogt (S. 257), Champfleury bei Maze-Sencier (S. 438) einem Duru, Schüler Falconets, zugeschrieben — vielleicht rührt von diesem das verkleinerte noch vorhandene Modell für Sèvres her. Auf dem Berliner Exemplar ist hinten ein eingepresstes F; in dem Sockel ist innen BO eingepresst. — Über das Marmor-Original vergl. auch Cournault a. a. O., S. 126. Im Mai 1892 wurde auf der Auktion d'Yvon in Paris eine Werkstatt-Kopie verkauft. Dieselbe war bezeichnet: E. Falconet 1761.

[3]) Nouv. arch. de l'art franç. 1873, S. 382 ff. Der Preis war damals für die Gruppe 240 livres, für den Untersatz 60 livres. — Abb.: Vogt, La porc., S. 257 u., besser, Rev. des arts décor. XI, S. 104.

[4]) Davillier: Les porc. de Sèvres de Mme. Dubarry. Paris 1870.

[5]) Inv. gén. des richesses d'art. Prov. Mon. civ. Tome V, »Man. de Sèvres« (von Champfleury 1886), S. 44, 45. — Abb. in der Rev. des arts décor. IX, S. 181, 183, 185. — Ein Bruder Augustins, Louis, war um 1777 Maler in Sèvres. Vergl. Alm. hist. des archit. etc., Paris 1777, S. 98.

Felder. Die Goldornamente, die sich über den Fond hin erstrecken, sind geometrisch behandelt oder in schwerfälliger Weise stilisiert. Wir befinden uns unter der Herrschaft der kompakten Louis XVI-Guirlande.

Dieselbe Beobachtung machen wir, wenn wir die Form der Teller und der übrigen Servicestücke oder die der Vasen betrachten. Besonders charakteristisch ist dies bei den Tellern. In der ersten Zeit ist der Rand geschwungen; an Stelle des Geschwungenen traten später regelmäfsige Rundungen, meistens abwechselnd sechs grofse und sechs kleine, seltener sechs grofse oder zwölf kleine. Durch ein leichtes Relief, das sich bis auf den Tellerablauf fortsetzt, ist der Rand den Rundungen entsprechend in längliche Felder geteilt, denen sich dann die Malerei anzupassen sucht. Später fällt das Relief meistens fort und dann werden auch die Bogen des Aufsenrandes seltener; zu Ende des Jahrhunderts ist der einfache glatte Rand die Regel. Es ist zu bemerken, dass mit einem feinen Verständnis für die Kreisform fast ausnahmslos den Einteilungen des Randes die Sechszahl zu Grunde gelegt ist, nur selten die Vierzahl, nie aber, wie dies bei modernen Servicen mitunter der Fall ist, die Fünfzahl.

Für die Vasen ging man wohl aus von der Nachahmung deutscher Muster. Sie waren zunächst klein und einfach in der Form; ihr Hauptdekor waren Reliefblumen. Ein bereits etwas spätes Exemplar dieses Genres vom Jahre 1753 besitzt Herr Dr. Darmstädter. Dann kamen gröfsere Formen, ein eigener Stil. Wir begegnen hier bis zum Ende der funfziger Jahre dem Rokoko. Ich brauche nur an die bekannten Vasen: das vaisseau à mât, im Besitz des Barons Alphonse de Rothschild, und die Potpourrivase in rose Pompadour, im Besitz der Königin von England, zu erinnern. Aber aus demselben Jahre, wie diese Letztere, 1757, stammt unsere Berliner Bechervase, die in ihren einfachen Umrissen, ihrer symmetrischen Gestaltung bereits zum Louis XVI-Stil hinüberführt. Die dem Material so wenig entsprechenden geradlinigen, der antiken Architektur entnommenen Formen, die bei den gleichzeitigen Steinvasen den Stil beherrschen, dringen hier sehr allmählich und in gemilderter Weise ein. Die Vasen, deren Körper aus dem Säulenschaft entstanden sind, kommen nur vereinzelt vor. Die betreffende Richtung zeigt sich vielmehr besonders in den siebziger Jahren in einer gewissen Nüchternheit der Form und der Ornamente. Der eiförmige Körper ruht über niedrigem Fufs mit meist viereckiger Grundfläche in einem Kelch von Blättern, der Deckel ist von einem Pinienapfel gekrönt. Die Herrschaft des antiken Stils wird durch die Thatsache bezeichnet, dass 1786 eine antike Vasensammlung, die Sammlung Denon für Sèvres angekauft wird.

Mitunter griff man auch noch in späteren Jahren auf alte Formen zurück, wie dies eine Kanne mit Becken aus dem Jahre 1775 im Gewerbe-Museum zeigt. Die Form ist noch völlig im Stil des Rokoko und stimmt genau überein mit zwei Stücken im Besitz des Herrn Alfred André von 1754 und des Marquis de Vogué aus noch früherer Zeit.[1]) Die feine Dekoration, nur in Gold, zeigt, welchen Wert man noch jetzt auf diese einfache Ornamentierungsweise legte.[2])

---

[1]) Abbildungen bei Garnier, Tafel 4.

[2]) Das Zeichen ist in Karmin; über der Fabrikmarke ist eine Krone, unten eine Blume. Diese unbekannte Künstlermarke kommt auch auf einer Hartporzellantasse des Herrn Dr. Darmstädter von 1784 und auf einer Tasse, die sich 1873 im Besitz Alb. Jacquemarts befand (vergl. Hist. de la céram., S. 652), vor, in beiden Fällen ist auch die Krone vorhanden. Diese befindet sich ferner auf einem Teller aus pâte dure im Schlossbesitz auf einer kleinen

Im Jahre 1774 starb Ludwig XV, bereits zu einer Zeit des pekuniären Niederganges der Manufaktur, die seit 1759 ganz in königlichen Besitz übergegangen war. 1773 war deren geschickter geschäftlicher Leiter von Beginn an, Boileau, gestorben. Trotzdem er die Kasse gut gefüllt, die Magazine wohl versorgt hinterliefs, trotzdem durch Erschliefsung des Kaolinlagers von St. Yrieix zu Ende der sechsziger Jahre, der Manufaktur in der Herstellung des Hartporzellans ein sehr ergiebiger Fabrikationszweig erwachsen war, verstand es der Nachfolger Boileau's, Parent, in fünf Jahren die Fabrik materiell vollständig zu ruinieren. Seine Amtsthätigkeit endete mit schimpflicher Entlassung.

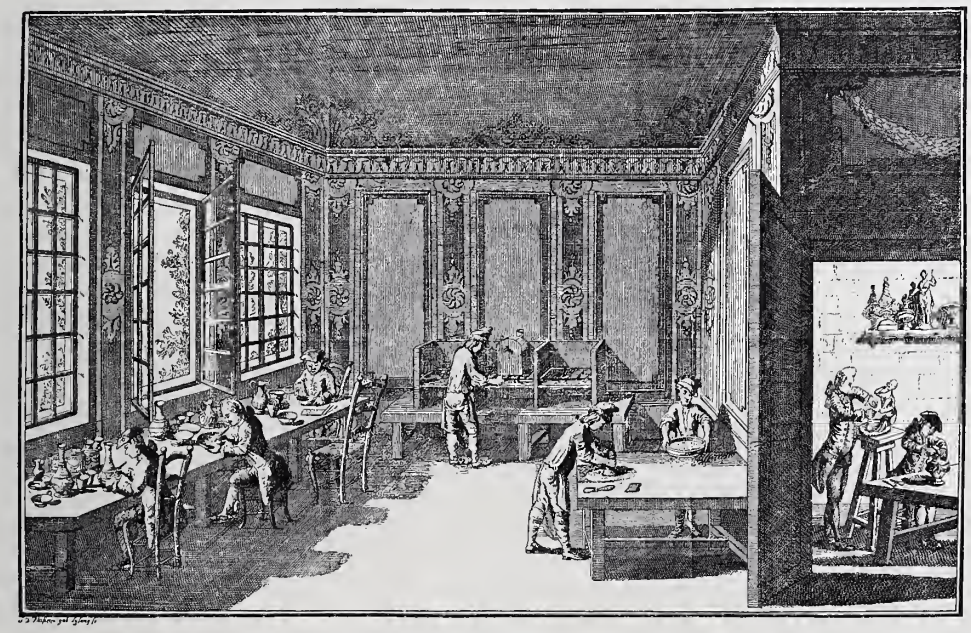
Die Manufaktur, die bisher dem Minister des Innern, Bertin, unterstellt gewesen war, wurde jetzt dem Departement des Directeur général des bâtiments civils zuerteilt, welches Amt seit dem Regierungsantritt Ludwigs XVI der Comte d'Angerviller verwaltete, eine der geistig vornehmsten Erscheinungen der letzten Zeit der Monarchie. In seiner Stellung — er war auch Oberhaupt der Akademie — besafs er den weitreichendsten Einfluss auf das Kunstleben jener Zeit. Wir lernen ihn aus den Sitzungsberichten, aus zahlreichen Notizen und Briefen kennen und achten. Bei dem leicht erregbaren Blut der Künstler fehlt es nicht an Übergriffen. D'Angerviller versteht es, sie zurückzuweisen, ruhig, entschieden, milde. Die merkwürdigsten Anforderungen treten an ihn heran; selbst abweisenden Worten weifs er eine verbindliche und gewinnende Form zu geben. Auch Kleinigkeiten in dem weiten Gebiete seiner Verwaltung erregen sein persönliches Interesse, erfahren die sorgsamste Erledigung. Aber freilich andererseits steht er ganz auf dem Boden der damals herrschenden sentimental-ethischen Richtung, glaubte auch er mit seinem König, durch die Kunst bessernd auf die Sitten der Menschen einwirken zu können.

Der Manufaktur widmete er die sorgsamste Pflege; es ist mitunter erstaunlich, auf welche Details er in seinen diesbezüglichen Briefen einzugehen weifs; — aber reich an technischem Streben, arm an künstlerischen Erfolgen muss dennoch diese Epoche genannt werden. Das Porzellan war nicht mehr das Material der Zeit. — Eine technisch wichtige Erfindung wurde im Jahre 1780 gemacht. Es ist das bekannte »porcelaine à émaux«, von den Engländern bezeichnend »jewelled porcelain« genannt. In kompakt aufgetragenes Gold als Fassung sind bunte Emailflüsse in der Art von Edelsteinen eingelassen, eine äufserst wirkungsvolle Dekorationsweise, besonders in Verbindung mit dem königblauen Fond, der jetzt zu einer vollendeten Gleichmäfsigkeit und glanzvollen Tiefe gelangt ist. Die ornamentalen Formen sind nicht besonders reiche, wie dies schon durch die Schwierigkeit der Technik veranlasst wird. Ein Spülnapf und eine Tasse in dieser Art besitzt das Gewerbe-Museum, von Chauveau und Vincent 1785 hergestellt, die Beide zu jener Zeit bereits eine 32jährige Thätigkeit in der Vergolder-Werkstatt hinter sich hatten. Ein vollständiges Cabaret dieser Art, ebenfalls mit königblauem Fond, befindet sich im königlichen Schloss. Der Milchtopf rührt von Chauveau her, auf den übrigen Stücken ist das Zeichen Le Guays,

---

Kanne aus dem Jahre 1780 mit dem Zeichen Le Guays im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter. Die eine der bei Garnier, Tafel 24, abgebildeten Dauphin-Tassen, sicher pâte tendre, hat ebenfalls die Krone über dem Monogramm. Jacquemarts Annahme (a. a. O.), man habe so die ersten Stücke aus pâte dure bezeichnet, dürfte demnach kaum richtig sein. — Karmin wurde neben Gold und, seltener, Blau von den Vergoldern für das Zeichen verwendet, und zwar, wie es scheint, dann, wenn das Stück ausschliefslich in dem »atelier des doreurs« dekoriert war.

der seit 1748 in der Manufaktur thätig, bereits seit längerer Zeit an der Spitze der Vergolder stand. Angefertigt ist dieses Cabaret — ein Jahresbuchstabe ist nicht vorhanden — sicher vor 1784. In diesem Jahre wurde es zusammen mit verschiedenen Vasen gleicher Art, deren Verbleib unbekannt ist, als eine Glanzleistung des Malerateliers dem Prinzen Heinrich von Preufsen bei seinem ersten Aufenthalt in Paris von dem König geschenkt.[1]) Auch das Atelier des sculpteurs gab für dieses Geschenk sein Bestes und Neuestes. Es sind dies vierzehn Biscuit-Statuetten berühmter Männer. Diese und die sechs Statuetten, die dem Prinzen bei seinem zweiten Aufenthalt in Paris, 1788/89, als Ergänzung der Folge, verehrt wurden, befinden sich noch heute in königlichem Besitz.



Künstlerateliers einer französischen Porzellanfabrik.
(Nach Milly, L'art de la porcelaine, 1771.)

Nach dem Abgange Falconets 1767 hatte Bachelier wieder kurze Zeit das Atelier des sculpteurs geleitet; 1771 trat an dessen Spitze, wie behauptet wird, durch eine Intrigue, Louis-Simon Boizot, ein mittelmäfsiger Bildhauer, aber Sohn eines Akademikers, des bekannten Malers an der Gobelinfabrik. Übrigens war Boizots Thätigkeit, die

[1]) Dussieux, Les artistes franç. à l'étranger, Paris 1856, No. 155; Davillier a. a. O., S. 36, wo der Wert des Cabaret auf 1500 livres angegeben ist; Seidel, Jahrbuch der Preufs Kunstsamml. XIII, S. 59. Die drei Pompadour-Vasen im königl. Schloss scheinen nach einer Notiz im Testament des Prinzen Heinrich auch aus dessen Besitz zu stammen (Mitteilung des Herrn Dr. Seidel), mit den Vasen jener Schenkung sind sie sicher nicht identisch, wie schon aus dem Ausdruck »ornés d'émaux« (Davillier a. a. O.) hervorgeht. Zudem dürfte der König nur »moderne« Erzeugnisse der Manufaktur verschenkt haben. Die Kunstgegenstände aus dem Besitz des Prinzen wurden nach dessen Tode zum Teil versteigert, vielleicht auch jene Vasen. Eine sehr schöne königblaue Vase, in der oben beschriebenen Weise dekoriert, wurde vor mehreren Jahren aus Berliner Privatbesitz nach Paris verkauft.

bis in unser Jahrhundert hineinreichte, eine durchaus regsame und nicht erfolglose. Insbesondere scheint mit dem Amtsantritt d'Angervillers eine erhöhte Sorgfalt auf die betreffenden Arbeiten verwendet worden zu sein. In das an tüchtigen Kräften reiche Atelier — der Chef Le Riche und dann Perrotin, beide gute Modelleure, gehörten demselben bereits lange an — traten um diese Zeit eine Anzahl jüngerer und älterer Leute ein, unter ihnen zwei Schüler Boizots, Bouvet und Roguier, dann Collet, dessen Laufbahn charakteristisch für derartige Künstler dieser Zeit war.[1]) Er tritt etwa 1770 in die Schule der Akademie ein, bekommt 1772 und 1773 Medaillen, wird in den Jahren 1774 bis 1778 und dann wieder 1781 zur Bewerbung um den grand prix zugelassen, den zu erreichen ihm aber nie gelingt. Nur ein zweiter Preis wird ihm 1774 zu Teil. Seine Geduld erlahmt, sein Name verschwindet aus den Akten der Akademie und taucht dafür in den Listen der Manufaktur auf, er ist hier mit einem Monatsgehalt von 84 livres eingetreten. Noch einmal begegnet uns der Name des strebsamen Mannes. In den allen Künstlern geöffneten Räumen des Salons von 1793 ist er mit einem Studienkopf und mehreren Vasen vertreten.[2])

Auf die Art und Weise der Thätigkeit des Skulpturen-Ateliers blieb nicht ohne Einfluss ein Mann, der auf d'Angervillers Veranlassung 1783 dem eigentlichen geschäftlichen Leiter, Régnier, als Adjunkt beigegeben wurde, der Schweizer Hettlinger. Seiner Stellung nach Verwaltungsbeamter, hatte er sicherlich auch in künstlerischen Dingen ein Wort mitzusprechen. Aus seinen Briefen erfahren wir von seinen meist geschmacklosen Spielereien, den auf Porzellan gelegten getrockneten Schmetterlingen und Springkäfern, den Vögeln auf Tabaksdosen mit Gefiedern aus wirklichen Federn, den Nachahmungen von Steinen. Das Material, das seit 1777 wohl ausschliefslich für das Biscuit zur Anwendung kam, das kaolinhaltige Porzellan, gestattete im Gegensatz zu dem früher verwendeten die Herstellung umfangreicherer Gegenstände. Da schlägt Hettlinger vor, eine Statue des Königs in Lebensgröfse daraus zu machen![3])

Auch die Statuetten, von denen wir ausgingen, beweisen die Verkennung des Materials. Im Jahre 1774 hatte d'Angerviller angeordnet, dass jährlich zwei Statuen berühmter Männer und einige Gemälde für den König angefertigt würden. In einem Briefe an die Akademie betont er die ethische Wirkung, die er von diesen Kunstwerken erwarte: nacheifernd den Vorfahren, werde ein neues besseres Geschlecht kommen. »L'âge du roi lui permet l'espoir de jouir peut-être du spectacle de ces hommes nouveaux qui seront son ouvrage«, heifst es da wörtlich.[4]) Die Bildhauer

---

[1]) Maze-Sencier, Le livre des collectionneurs, S. 437. — Über Bouvet und Roguier, die in den Salons unseres Jahrhunderts häufiger ausstellten, vergl. Bellier de la Chavignerie, Dict. gén. unter den betreffenden Namen.

[2]) Procès-verbaux de l'acad. roy, VIII, S. 95, zum ersten Mal; IX, S. 57, zum letzten Mal erwähnt. Auf der Biscuit-Statuette Condé's von Roland im Berliner Schloss ist hinten auf dem Baumstamm »Collet« in Majuskeln eingegraben. Der Künstler hat hier wohl als »répareur« fungiert.

[3]) Havard und Vachon, S. 422—424, S. 428—430.

[4]) Proc. verb. de l'acad. VIII, S. 176—178. D'Angervillers Auswahl, sowohl der Künstler wie der Darzustellenden, blieb nicht ohne Tadel bei den Zeitgenossen. Vergl. La Harpe, Corr. littér., Paris 1807, V, S. 120 (1780) und Grimm, Corr. littér., Paris 1880, XII, S. 308 (1779). Das urkundliche Material und die hierher gehörigen Briefe sind verstreut gedruckt, vergl. u. A. André Michel in der Gaz. d. b. a., 1889, II, S. 58—60 (interessant für die Art der Auswahl), Thirion, Les Adam et Clodion, Paris 1885, S. 296—299, 309—314, 386. Dierks, Houdon, Gotha 1887, S. 43 ff. Guiffrey, Les Caffieri, Paris 1877, S. 289 ff., S. 328 ff., S. 366 ff.,

bekamen für ihre Statuen 10000 livres. Im Jahre 1783 dann, als mehrere bereits fertig gestellt waren, ordnete d'Angerviller an, dass jeder Künstler ein kleines Modell seines Werkes in Sèvres abzuliefern habe und hierfür nochmals 1000 livres ausgezahlt erhalte.[1]) D'Angerviller lag die schnelle Ausführung dieser Statuetten sehr am Herzen. Die säumigen Künstler werden wiederholt ermahnt, ihre Modelle zu beschleunigen.[2]) Das Projekt an und für sich brachte nichts Neues. Seit Falconets Zeiten war, wie wir oben sahen, ein grofser Teil der Biscuit-Statuetten Reproduktion von Marmor-Bildwerken. Aber welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen Falconets graziösen Gestalten und diesen Denkmälern berühmter Männer! Nehmen sich doch Manche, wie z. B. Michel l'Hôpital und Matthieu Molé von Gois, in ihrer erhabenen, etwas gespreizten Darstellung als Porzellanfiguren eigentümlich genug aus. Es scheint, dass das zeitgenössische Publikum dies deutlich empfunden hat und dass die Kauflust eine dementsprechend geringe war.[3])

Einige von den auf diese Weise für die Manufaktur beschäftigten Künstlern hatten bereits früher Modelle für Biscuit-Statuetten geliefert, so vor Allem Clodion, dem von Thirion eine Anzahl Modelle in Sèvres zugeschrieben werden und Pajou der in gleicher Weise in der letzten Zeit der Regierung Ludwigs XV und zu der Zeit Ludwigs XVI in der Gunst des Hofes stand. Welche von den zahlreichen Figuren diesen Künstlern selbst, welche nur Künstlern, die in ihrer Art arbeiteten, zuzuschreiben sind, ist schwer zu entscheiden.[4]) Boizots Thätigkeit als Entwerfer

S. 404—405. (An letzterer Stelle eine Aufzählung der von 1777—1789 ausgeführten Statuen.) Revue de l'art franç. IV, (1887), S. 313 (ein Brief Pajous). Proc. verb. de l'acad. roy. X, S. 163 (Vorschlag, die Plazierung betreffend). Die Statuen sind heute zum Teil im Palais de l'Institut (vergl. Inv. gén. des rich. d'art, Paris, Mon. civils I, S. 6 ff.), zum Teil in Versailles aufgestellt. Abbildungen aufser in den citierten Werken von Thirion und Guiffrey bei Clarac, Musée de sculpture und im 13. Bande des grofsen Tafelwerkes: Galérie historique de Versailles.

[1]) Vergl. den interessanten Brief d'Angervillers an den Akademie-Direktor Pierre vom 11. Januar 1783. Revue de l'art franç. VI, (1889), S. 205—206. Wie die Anmerkung Pierre's zeigt, wurde das Projekt bereits im Mai 1782 erwogen. Die Modelle der Statuetten werden in Sèvres aufbewahrt, vergl. das Verzeichnis im Inv. des rich. d'art. Province V. Auf dem Corneille von Caffieri steht 1779, doch das ist das Jahr des Marmor-Originals; das Modell ist auch erst 1783 angefertigt; vergl. die Briefe bei Guiffrey a. a. O S. 332 und 369. Die meisten Modelle sind genaue Reproduktionen der Marmorstatuen. Wo Abweichungen sind, hatte wohl der Künstler den »Plâtre« statt der endgültigen Ausführung zu Grunde gelegt; dieses geht für Rolands Condé aus der Kritik des »Plâtre« (Salon 1785) bei Grimm Corr. littér. XIV, S. 296 und des »Marbre« (Salon 1787) ebenda XV, S. 190 hervor. — Im Berliner Schloss sind folgende zwanzig Statuetten: D'Aguesseau von Berruer, Racine von Boizot, Vauban von Bridan, Corneille und Molière von Caffieri, Montesquieu von Clodion, Catinat von Dejoux, Michel l'Hôpital und Matthieu Molé von Gois, Tourville von Houdon, Lafontaine von Julien, Fénélon von Le Comte, Duquesne von Monot, Sully und Montauzier von Mouchy, Descartes, Bossuet, Pascal und Turenne von Pajou, Condé von Roland. In Sèvres sind noch drei nach 1787 ausgeführte Modelle: Bayard von Bridan, Rollin von Le Comte, Luxembourg von Mouchy. Der Preis der Statuetten war bis 1785, ohne Sockel, 480 livres, von da an 360 livres, vergl. Rev. des arts décor. XI, S. 172 f. — 1787 scheint dann nochmals eine Preisreduktion auf 240 livres eingetreten zu sein. Guiffrey a. a. O., S. 299.

[2]) Thirion a. a. O., S. 314.

[3]) Thirion a. a. O., S. 316. — Rev. des arts décor. a. a. O.

[4]) »Le groupe des Grâces de Claudion« erwähnt Bachelier in seinem Mémoire. Ich möchte diese Gruppe in dem Biscuit wiedererkennen, das Rev. des arts décor. XI, S. 72,

von Modellen ist naturgemäfs eine recht umfangreiche gewesen. Er machte die Wandlungen des Stils, der vom leicht-graziösen zum allegorisch-sentimentalen überging, mit durch. Sein mittelmäfsiges Talent wusste sich leicht jeder Strömung anzupassen. Aber dann, zwischen all' den Allegorien auf die Freundschaft, die Tugend, die Freiheit, tauchen wieder, selbst im Beginn unseres Jahrhunderts, graziös bewegte Figuren auf, wie Jugenderinnerungen aus den sechsziger Jahren. Neben Boizot ist als Hauptleiter der Manufaktur in künstlerischer Beziehung in den beiden letzten Dezennien des XVIII Jahrhunderts der Maler und Stecher Jean-Jacques Lagrenée anzusehen, der dem alternden Bachelier in der Leitung des Malerateliers als Adjunkt beigegeben war und in den Revolutionsjahren vollständig an seine Stelle trat. Seine Thätigkeit reicht wie die Boizots bis in unser Jahrhundert hinein. Wie Bachelier, war auch Lagrenée ein technisch geschickter Künstler, er hat ein Inkrustationsverfahren und ein Malverfahren auf Glas erfunden. Er scheint der klassizistischen Richtung in Sèvres besonders Vorschub geleistet zu haben. So wird eine Tasse mit etruskischer Malerei nach einem von ihm besorgten Muster erwähnt.[1])

Hettlinger scheint wie im Skulpturenatelier auch im Maleratelier einen grofsen Einfluss auf die künstlerische Gestaltung der Dinge besessen zu haben. Auf seinen Namen pflegt der Gedanke, gröfsere Kopien nach Gemälden auf Porzellan herzustellen, dann aber auch der andere glücklichere, Möbel mit Porzellanplättchen zu versehen, zurückgeführt zu werden. Schon unter Ludwig XV werden Möbel der genannten Art angefertigt[2]) — zwei hierher gehörige kleine Porzellanplatten, die aus dem Beginn der siebziger Jahre stammen dürften, hatte Herr Dr. Darmstädter ausgestellt — und Kopien auf Porzellan werden ebenfalls bereits vor Hettlinger erwähnt[3]); aber auf diesen geht es zum mindesten zurück, dass jetzt auf die Anfertigung von Gegenständen der genannten Genres, der gröfste Nachdruck gelegt wird.

Die malerischen Dekorationselemente dieser Zeit sind im Allgemeinen recht dürftige: Streublumen, bunte Bänder, magere Linienornamente, tote Blattguirlanden in Grün oder Gold, weifse Perlenschnüre auf farbigem Fond etc., aber dann auch Blumen und Früchte in einer reizenden naturalistischen Behandlung als Bouquets, als Gewinde oder in den damals besonders beliebten Körben. — Ein vollständiger Verfall konnte nicht eintreten, selbst da nicht, als die für die Manufaktur überaus traurige Revolutionszeit begonnen, als fast der einzige Abnehmer der Staat war, der glänzende diplomatische Geschenke bestellte, aber nicht bezahlte, der die zugesagte Zuschusssumme nicht leistete, der, um die Arbeiter vor dem Verhungern zu schützen, halb verfaultes Korn lieferte, der den zahllosen Deputationen der Unglücklichen mit

abgebildet ist und dort dem Brachard, der wohl nur »répareur« war, zugeschrieben wird. Man vergleiche nur Clodions Bacchantin im Louvre! — Für Pajou's Thätigkeit für Sèvres vergl. Briefe d'Angervillers in Revue de l'art franç VI, (1889), S. 205 und 206. Eine von Pajou herrührende Gruppe ist Rev. des arts décor. XI, S. 111 abgebildet — ihm gehören vielleicht auch die Figur ebenda, S. 176, und die Gruppe bei Havard und Vachon, S. 409, an.

[1]) Havard und Vachon, S. 428.

[2]) Vergl. z. B. die Möbel der Du Barry bei Davillier a. a. O. S. 3 ff.

[3]) In dem von Davillier unter dem Titel »une vente d'actrice« (Paris 1870) veröffentlichten Auktionskatalog der Mlle. Laguerre von 1782 kommen Gemälde auf Porzellan und Möbel mit Porzellaneinlagen vor. — Schon 1772 scheinen Kopien auf Porzellan nach Gemälden von Pierre und Vanloo verkauft worden zu sein; vergl. Davillier, Porc. de Mme. Du Barry, S. 28.

gerührten Worten und leeren Versprechungen begegnete.[1]) Dem Umstande, dass gerade unter den besseren Künstlern eine gröfsere Anzahl bereits in einer Glanzepoche der Manufaktur thätig gewesen war, verdanken wir, dass selbst in dieser Zeit vorzügliche Stücke aus den Ateliers hervorgehen.

Für das Studium der Dekorationsweise in der letzten Zeit Ludwigs XVI und in den ersten Jahren der Revolution ist hier in Berlin eine vorzügliche Gelegenheit geboten durch ein Service von 73 Tellern mit verschiedenem Dekor, in königlichem Besitz. Viele von ihnen erinnern an die Nachahmungen der Arabesken Raphaels, wie sie in Skizzen, auf einen Architekten von Versailles, Masson, zurückgehend, in Sèvres aufbewahrt werden. Allerdings ohne eine bestimmte Nachricht würden wir vielmehr an eine Anknüpfung an die Louis XIV-Ornamente als an die antiken oder die Renaissance-Grotesken denken.[2]) — Nur ein Teller, dessen Dekorateur Chauveau ist, stammt aus einer früheren Zeit, dem Jahre 1770. In den türkisblauen Rand mit breiten Goldornamenten, sind drei längliche Felder mit »oiseaux sur terrasse« eingefügt, ein Bild gleichen Genres ist in der Mitte. Aus dem Jahre 1783 stammen zwei Teller, die übrigen aus den Jahren 1788—1793, eine gröfsere Anzahl aus dem Jahre 1792. Der Preis der Teller schwankte, wie aus einem Skizzenalbum in Sèvres ersichtlich ist, zwischen 8 und 72 livres.[3]) Die meisten unserer Sammlung dürften zu der billigeren Qualität gehört haben, aber einige davon sind ganz vorzüglich, so fünf Meisterwerke des alten Le Guay. Der Rand ist hier in königsblauem Grund mit breiten, fein gravierten Goldornamenten; in den eingefügten Feldern sind Blumenstücke. Der farbige Fond in einer derartigen Behandlung kommt bei den übrigen Tellern nicht vor. Er ist entweder auf einen schmalen Streifen beschränkt oder er bedeckt den ganzen Rand, stellenweise sogar innere Teile des Tellers und ist mit farbigen Linienornamenten, Guirlanden, Streublumen bedeckt. An Stelle des König- und Türkisblau treten verschiedene andere Nüancen Blau, mitunter ins Grünliche spielend, Gelb, Violet und, an einem Hartporzellanteller, Braun. Ein anderer Hartporzellanteller — es sind deren nur drei oder vier in der Kollektion — mit einem tiefschwarzen Fond, ein Meisterstück der Vergoldung, befand sich unter der für die Ausstellung getroffenen Auswahl. Chinesische Genrescenen sind auf dem Rand und in der Mitte in verschiedenem Gold und Silber auf dem Fond angebracht. Farbig ist nur eine um das Mittelstück herumlaufende Guirlande, ebenfalls in ostasiatischem Stil. Leider ist uns der Name des geschickten Vergolders noch unbekannt. Seine Marke G I kommt noch auf einer Anzahl anderer Stücke vor.[4])

---

[1]) Ed. Garnier in der Gaz. d. b. arts 1887, II, S. 310 ff., 1888, I, S. 45 ff.

[2]) Dussieux, Les artistes franç. à l'étranger No. 155. — Der Empfänger des hier erwähnten diplomatischen Geschenks war wohl Hardenberg, nach dem Frieden von Basel. Er beklagte sich über die geringe Nutzbarkeit des Geschenkes, da nicht ein Stück zum anderen passe. (Freundliche Mitteilung des Herrn Archivrats Ballieu). Die Notiz bei Dussieux giebt den Wert des betreffenden »Service Masson« auf 45 000 livres an. — Eine der Skizzen ist abgebildet: Rev. des arts déc. IX, S. 179. — Über Stücke des Services im Mus. céram. de Sèvres vergl. Brongniart et Riocreux, Description, 1845, S. 337, No. 21 ff. Der Almanach royal nennt unter den Architekten von Versailles keinen Masson, aber wohl einen Hazon.

[3]) Davillier, Porc. de Mme. Du Barry, S. 25 ff.; vergl. auch Inv. des rich. d'art. Prov. V, S. 47.

[4]) Chaffers, Marks and monogr., VII. Aufl., (London 1891), S. 581. In der Tellersammlung im Berliner Schloss tragen noch zwei seine Marke.

Wenn wir die Namen der peintres-décorateurs, deren Zeichen sich auf diesen Tellern befinden, überschauen, so finden wir bestätigt, was ich schon oben andeutete, wie eine Reihe von Künstlern, die die Glanzepoche der Manufaktur mit erlebt hatten, noch bei der Arbeit waren.[1] Ich will nur einige wenige nennen. Da rühren von Evans, der 1752 in die Manufaktur eintrat, und, wie Chapuis l'ainé, besonders geschickter Vogelmaler war, zwei Teller aus den Jahren 1783 und 1790 her. Letzterer ist gemeinsam mit dem Vergolder »G I« gearbeitet. Evans war bis zum Jahre 1800 thätig. In demselben Jahre, wie er, trat Fontaine in die Fabrik ein, dessen Spezialität, wie oben erwähnt, das Auftragen des blauen Grundes war. Er scheint in späteren Jahren mit farbigen Ornamenten auf verschiedenartigen Fonds experimentiert zu haben, so ein Teller mit Blumenranken auf gelbem Grund,[2] so in unserer Sammlung ein Teller mit einer Guirlande auf violettem Grund. Um andere tüchtige Blumenmaler, die bereits in den fünfziger Jahren in der Manufaktur thätig waren, wie Bouillat (seit 1758) und Micaud (seit 1757), zu übergehen, verdient von den Malern, deren Laufbahn in den sechsziger Jahren beginnt, Pithou jeune noch eine Erwähnung, der, ebenfalls Blumenmaler, sich an der Dekoration von sieben Tellern unseres Services beteiligt hat. Er zeichnet sich besonders durch eine geschickte, naturalistische Verwendung der Guirlande aus; in seinen hübsch arrangierten Bouquets sind oft Früchte verwertet. Die lange Thätigkeit der einzelnen Künstler findet eine Erklärung darin, dass viele von ihnen in jungen Jahren als Schüler in die Ateliers eintraten.[3] Oft waren es Söhne von bereits in der Manufaktur beschäftigten Künstlern oder Arbeitern. Die häufig wiederkehrenden Namen der Chanou, Le Guay, Le Bel, Buteux u. a. bereiten eine gewisse Verlegenheit, da man nur mit Mühe ermitteln kann, um welches der zahlreichen Familienmitglieder es sich handelt. Noch bis in unser Jahrhundert hinein waren diese Familien thätig, wir brauchen nur an den bekannten Porzellanmaler Étienne-Charles Le Guay (1762—1840) zu erinnern. Auch ein berühmter Künstler ging aus einer dieser Sippen hervor: Troyon, dessen Grofsvater Former, dessen Vater Vergolder war und der selbst seine Jugend in der Manufaktur verlebte.[4] Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sich das Künstlerzeichen mitunter vom Vater auf Sohn vererbte, wie das Garnier von dem Vergolder Vincent behauptet.[5] Dieser, der 1752 in die Manufaktur eingetreten war, arbeitete sicher noch im Beginn der achtziger Jahre. Ob aber die zahlreichen Teller unseres Services mit dem Vergolderzeichen »2000«, das der alte Vincent mit Anspielung auf seinen Namen gewählt hatte, vom Vater oder Sohn herrühren, weifs ich nicht zu sagen. Aufser ihm und dem bereits mehrfach erwähnten Le Guay, dem Haupt der Vergolder, ist noch aus diesem Atelier Prévost zu nennen, der seit 1757 in dem Atelier des doreurs thätig war und in Bezug auf Geschicklichkeit zwischen den beiden Letztgenannten steht. Fünf Teller sind von ihm, darunter

[1] Jacquemart und Le Blant. La porc., S. 501, ein État von 1750, S. 509ff., ein État vermutlich von 1781. — Maze-Sencier a. a. O., S. 433ff., ein État von 1780. — Garnier, La porc. tendre giebt in der Liste der Künstlerzeichen an, welche Maler im Jahre 1800 entlassen sind. Dieses die wichtigsten Anhaltspunkte für Bestimmung der Thätigkeitsdauer der einzelnen Künstler.

[2] Garnier, Taf. 14 (1787).

[3] In dem État bei Maze-Sencier ist bei vielen Künstlern vermerkt, dass sie als Schüler eingetreten sind.

[4] Gaz. d. b. a. 1888, I, S. 51. — Invent. des rich. d'art. a. a. O., S. 46.

[5] Garnier, La porc. tendre, S. 28.

einer, auf dem er den verunglückten Versuch macht, sich auch als Blumenmaler zu erweisen.

Als neue Dekorationselemente traten zu den bereits genannten in der Revolutionszeit nur die Freiheitsembleme, wie die Jakobinermütze, die Fascesbündel, das Richtscheit und Anderes.[1]) Ebenfalls in Anspielung auf die politische Richtung der Zeit ist die Tricolore häufig verwandt. Eine hochinteressante Tasse dieser Art besitzt Graf Pourtalès. Der Fond ist königblau, um den Rand schlingt sich das dreifarbige Band; in ovalen Feldern, die von einer Blattguirlande und einer Perlenschnur umgeben sind, befinden sich aufser den bereits citierten Emblemen ein Auge ein Spiegel, ein offenes Buch mit Lanze. Die Tasse rührt von dem Vergolder Vincent und einem Maler Noël her, der bereits im Jahre 1755 im Atelier thätig war und sich uns in einem anderen, in Berliner Besitz befindlichen Stück, in einer Zuckerdose des Herrn Dr. Darmstädter, von 1783, mit zarten violetten und blauen Fonds und Streublumen als besonders geschickter und geschmackvoller Künstler erweist. Aber freilich, an der spröden Aufgabe, auf diesem Material die Gedanken der Zeit zu allegorisieren, musste selbst sein Geschmack Schiffbruch leiden: die Tasse bleibt trotz aller Sorgsamkeit der Ausführung in ihrer Erscheinung unerfreulich.

Wir stehen am Ende der uns interessierenden Periode. Das Jahr 1800 bedeutet den tiefsten Einschnitt in der Entwickelung der Manufaktur. Costaz, ein junger, tüchtiger Beamter aus der Zeit des ersten Konsuls, machte mit einem kühnen Griff der schon ein Decennium währenden Finanznot der Manufaktur ein Ende. Von den mehr als 200 Arbeitern wurden Alle bis auf 66, zumeist ohne Pension, entlassen. An die Spitze wurde ein junger Chemiker, der bekannte Alexandre Brongniart gestellt. Die Aufgabe der Fabrik wurde von jetzt an dahin aufgefasst, dass sie ein Musterinstitut, ein »objet d'émulation« für die Privatunternehmungen sein sollte. Die pâte tendre wurde vernachlässigt, bald ganz bei Seite gelassen. — Costaz sagt in der Begründung seiner Vorschläge an den Minister, dass diejenigen Arbeiter, die den höchsten Lohn erhielten, zumeist für die Fabrik das Geringste leisteten. Wohl möglich für den materiellen Gewinn, den die Fabrik durch ihre Thätigkeit einheimsen konnte! Es waren eben alte, in den Ateliers ergraute Leute, aber unter dem quantitativ Wenigen, was sie leisteten, war doch qualitativ noch recht Hervorragendes. Die Tradition wurde jetzt abgeschnitten, ein Fabrikationszweig hatte sich in sich selbst abgelebt, war mit seinen Trägern altersschwach geworden, die Epoche der pâte tendre war vorüber. Eine neue Zeit für die Manufaktur begann, reich an technischem Können, an Bemühungen jeder Art, aber künstlerisch gewiss keine bedeutendere!

[1]) Champfleury. Hist. des faiences patriot. Paris 1867, S. 388—396.

MARTIN SCHONGAUER UND SEINE BRÜDER IN IHREN BEZIEHUNGEN ZU BASEL

EIN BEITRAG ZUR LEBENSGESCHICHTE ALBRECHT DÜRERS

VON DANIEL BURCKHARDT

Da manche Ausführungen meiner Schrift über »Albrecht Dürer in Basel« von der kunstwissenschaftlichen Kritik hart angefochten worden sind, fasste ich den Entschluss, nochmals ohne Voreingenommenheit mein gesamtes Material nachzuprüfen. Das Ergebnis dieser nachträglichen Forschungen gedenke ich nach und nach in dieser Zeitschrift niederzulegen. Mein aufrichtiger Wunsch geht dahin, meine Gegner möchten einsehen, dass ich ihren wohlgemeinten Aussetzungen nicht unzugänglich war und mir darin wenigstens ihre Anerkennung nicht versagen, dass ich jederzeit ohne Groll auf frühere Behauptungen, deren Unhaltbarkeit ich einsehen lernte, verzichten konnte.

Die erste Abhandlung, welche ich dem Drucke übergebe, beschäftigt sich nicht mit stilkritischen Erörterungen über Werke aus Dürers Basler Aufenthalt, sondern sie hat vornehmlich den Zweck, einige neue Thatsachen über Dürers äufseren Lebensgang während seiner Wanderzeit den Fachgenossen mitzuteilen. Fast sämtliche urkundliche Notizen, auf welchen meine Ausführungen fufsen, verdanke ich der ausgezeichneten Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. jur. Karl Stehlin, welcher mir das reiche, bei der Durchforschung der Basler Gerichtsarchive von ihm entdeckte Material in uneigennützigster Weise zur Verfügung stellte. Die verschiedenen — wirklichen und vermeintlichen — Ziele und Stationen der zweiten Hälfte von Dürers Wanderschaft lassen sich kaum richtig verstehen, wenn wir uns nicht eine Weile mit den väterlichen Freunden des jungen Nürnbergers, den Brüdern des grofsen Martin Schongauer, beschäftigen. Sind sie doch die einzigen Künstler, von welchen wir urkundliche Nachricht haben, dass sie Dürer während seiner Wanderzeit nahe gestanden; diese durch Scheurl überlieferte Thatsache gewinnt nun durch die Entdeckungen aus den Basler Archiven Form und Leben; jede Etappe aus Dürers Wanderzeit findet ihre Erklärung und besonders eine oft und viel besprochene Notiz des Imhoffschen Inventars ihre richtige Deutung; wir gelangen durch Kenntnis der Basler Urkunden zum Ergebnis, dass Dürers äufsere Schicksale während der Jahre 1492—1494 durch Martin Schongauers Brüder bestimmt worden sind.

Was wir bisher über die vier Brüder Martin Schongauers wussten, ist nicht viel mehr als die dürftige, oft zitierte Notiz bei Scheurl, dass der junge Dürer 1492 in Kolmar durch Kaspar, Paul und Ludwig, und bald darauf in Basel durch Georg

Schongauer empfangen worden sei. Um so willkommener wird deshalb der Aufschluss sein, den die Basler Archive über das berühmteste deutsche Künstlergeschlecht des XV Jahrhunderts geben.

Lassen wir also die Urkunden in Form von Regesten sprechen und beginnen wir unsere Mitteilungen mit der nach Martin jedenfalls bedeutendsten Gestalt des Brüderkreises, dem Goldschmied *Georg Schongauer*, der sich in den Jahren 1482 bis 1494 in Basel nachweisen lässt und Dürer offenbar am nächsten gestanden hat.

1. Lune ante Nat. Mar. 1482 (2 Sept; Urteilsbuch.): Meister »Jorg Schangower, der Goldsmid«, giebt Vollmacht an Meister Heinrich von Werd zur Eintreibung eines Guthabens von »Thoma Smid in Genff«.

2. 1485. Ohne näheres Datum. (Aus dem Archiv der Zunft zu Hausgenossen): Jorg Schongouwer von Kolmar erwirbt das Zunftrecht.

3. 1487. Martis post Hylary: (16 Januar; Fertigungsbuch.) »Meister Jorg Schangower, der Goltschmid, Burger zu Basel« und »Appolonia, seine Ehefrau« kaufen von Hans Murer zum Silberberg das Haus zum Tanz in der Eisengasse um 320 rheinische Gulden.

4. 1488. Jovis post Hylary: (14 Januar; Kundschaftenbuch.) Gerichtshandel des Georg Schongauer mit Hans Murer wegen des Kirchenstuhles zu St. Martin, welchen Georg in den Hauskauf inbegriffen wähnte. (Vergl. Regest. No. 3).

5. 1489. Donnerstag Oculi: (26 April; Vergichtbuch.) »Jorg Schongouwer, der Goldschmid« wird von seinem Bruder Paul in dessen Prozess mit Mathias Rüdler zum Bürgen gestellt.

6. 1490. Samstag nach Symonis und Jude: (30 Oktober, Vergichtbuch.) »Jorg Songower, der Goldschmid« ist mit seinem Lehrjungen »Albrecht Jenow von Jienff« (Genf) im Streit, da dieser sich weigert, die letzten 1½ Jahre seiner 8jährigen Dienstzeit, zu welcher er sich verdungen hat, durchzumachen. Als Schlichter des Streites werden bezeichnet: »Hans von Nürrenberg und Wolfgang, der Goldschmied.«

7. 1490. Donnerstag nach Allerheiligentag (4 November; Urtheilsbuch.) In der Streitsache seines Bruders Paul mit Mathias Rüdler (vergl. No. 5.) figuriert »Meister Jorg Schongouwer« als Zeuge.

8. 1491. Donnerstag ante spiritus domini (25. Mai; Urteilsbuch.) »Jorg Schongouwer« giebt seinem Bruder Paul Vollmacht zur Einziehung der Hinterlassenschaft Martins in Breisach. [1])

9. 1492. Sabbato post Heinrici imperatoris: (14. Juli; Fertigungsbuch.) »Bartholomeus Ruttenzwig, der Moler« (war auch Glasmaler) und Agnes seine Ehefrau, verkaufen »Jorgen Schongouwer, dem Goldschmid, Burger zu Basel« ein »Husslin mit Zweyteil Gartens und Reben« in der neuen Vorstadt.

10. 1494. Zinstag ante purificacionis. (4 Februar; Urteilsbuch.) »Meister Jorg Schongawer« giebt Vollmacht an Veltin Gilgenstein zur Einziehung dessen, was ihm Ludwig Schongawer seligen Erben zu Kolmar schuldig sind.

11. 1494. Mittwoch nach Udalrici. (9 Juli; Urtheilsbuch.) »Meister Jörg Schönngawer«, der Goldschmid giebt Vollmacht an Heinrich von Werd, den Goldschmid zur Einziehung seiner sämtlichen Guthaben.

---

[1]) Die Revision der Quellen hat ergeben, dass dieser Eintrag nicht — wie in meiner Schrift »die Schule Schongauers« S. 67 zu lesen steht — Donnerstag nach Corpus domini, sondern wie oben angegeben ist, erfolgte. Das Todesdatum Martins erfährt übrigens durch diese Korrektur keine Änderung.

12. 1494. Donnerstag ante Heinrici. (10 Juli; Fertigungsbuch.) »Jorg Schongawer der Goldschmid, Burger zu Basel und Frow Apollonia, seine Ehefrau« verkaufen das Haus mit Garten in der neuen Vorstadt an Kaspar Koch, den Maler und Agnes seine Ehefrau. (Kaspar Koch, der Maler, ist von 1490—1515 in den Basler Archiven nachweisbar.)

13. 1494. Donnerstag vor Heinrici. (10. Juli; Fertigungsbuch.) »Meister Jörg Schangawer, der Goldschmid, Burger zu Basel und Apollonia, seine Ehefrau« verkaufen dem Goldschmid Hans Nachpur Haus und Hofstatt zum Tanz »uff Ysengassen«. (Kaufpreis 350 fl.)

14. 1495. Montag post assumpcionis. (Juni 2; Vergichtbuch.) Herri, der Glaser, verspricht dem Schultheifsen, »Meister Jorgen Schongower von Stroufsburg« 20 fl. zu senden »von wegen Caspar Malers sins stuffsuns«.

Aus diesen Urkunden ergiebt sich ungefähr folgende Biographie Georg Schongauers:

Da Georg bereits bei seinem Basler Zunfteintritt (vergl. Reg. 2) mit dem Zusatz »von Kolmar« erscheint, und sein Name niemals unter den neuaufgenommenen Bürgern in den Kolmarer Bürgerrollen vorkommt, ist es klar, dass Georg erst nach 1445, dem Jahr der Bürgeraufnahme seines Vaters, geboren worden sein kann. Georg wird auch schwerlich in anderen Städten als Kolmar — wenigstens als Meister nicht — sein Handwerk ausgeübt haben: er müsste denn daselbst Zunftrechte, und deshalb auch das Bürgerrecht besessen haben; dann aber könnte er nicht als »Bürger von Kolmar« der Basler Zunft beigetreten sein. Georgs Geburtsjahr fällt also zwischen die Jahre 1445 und 1468 — sein Vater starb 1468; — dass Georg jedenfalls bald nach 1445 geboren worden ist, werden wir unten sehen.

Die Zeit der Kolmarer Thätigkeit unseres Meisters liegt völlig im Dunkel. Hat er nach dem Jahre 1468 die väterliche Goldschmiedwerkstatt übernommen und derselben vorgestanden bis der offenbar jüngere Bruder Martin herangewachsen war? Wir wissen es nicht. Als wohl fast vierzigjährigen Meister treffen wir Georg 1482 zu Basel; sein Geschäft scheint rasch ins Blühen gekommen zu sein, denn kaum zwei Jahre nach seinem Zunfteintritt kauft er bereits in der allerbesten Lage Basels eine geräumige Wohnung »das Haus zum Tanz«. Reg. No. 3 belehrt uns darüber, dass nicht erst das bekannte Holbeinsche Wandbild dem Hause den Namen gegeben, sondern das der jüngere Holbein durch seine Malerei blofs den wohl schon uralten Namen des Hauses populär machte; interessant ist die Thatsache, dass das Gebäude bis 1587 ununterbrochen im Besitz von Goldschmieden war; einem der kunstsinnigen späteren Besitzer — wahrscheinlich einem Mitgliede der Familie Hoffmann — verdankte es seine berühmten Wandmalereien.

Wenige Jahre nach dem Hauskaufe — im Spätsommer 1492 — finden wir Georg als Käufer einer Sommerwohnung mit Rebberg und Garten in der »neuen Vorstadt« gelegen; oft mag der junge Dürer, der seit 1492 in Basel ansässig war, in diesen sonnigen Gärten, die auch heute noch nicht der Stadtvergröfserung zum Opfer gefallen sind, geweilt haben.

Wie stand es aber nun mit Georg Schongauers Kunstvermögen? Sein rasch anwachsender Reichtum lässt vermuten, dass er binnen Kurzem einer der gesuchtesten Goldschmiede Basels wurde; Beatus Rhenanus bestätigt ausdrücklich diese Vermutung, wenn er in seinen libri III rerum germanicarum, S. 184 die Brüder Georg und Paul Schongauer als »aurifices aeque praestantes« in einem Athem mit dem berühmten

Martin preist. Der nicht sehr hoch begabte Ludwig wird von dem Humanisten übergangen.

Als ich vor zwei Jahren meine Schrift über »Dürers Aufenthalt in Basel« verfasste, kannte ich Georg blofs aus der kurzen Notiz bei Scheurl und aus dem Buche der Hausgenossenzunft, weshalb ich auch nicht den Mut hatte, die Beziehungen Dürers zu dem jedenfalls hervorragenden Goldschmied in eingehender Weise zu besprechen; Beziehungen Dürers zu Georg Schongauer *müssen* aber stattgefunden haben.

Nehmen wir nun den Fall an, dass der junge Dürer seit Beendigung der Lehrzeit bei seinem Vater, wo er überdies wohl nur mit ganz elementaren Handgriffen der Goldschmiedekunst bekannt gemacht wurde, bis zu seiner endgültigen Niederlassung in Nürnberg anno 1494, sich *niemals* längere Zeit mit der sehr komplizierten Technik seines väterlichen Handwerks, welches auch den Kupferstich in sich schloss, beschäftigt habe, so müsste er auf völlig autodidaktischem Wege zu seiner schon in den frühesten Anfängen hochachtbaren Fertigkeit im Stechen gelangt sein. Ein Blick auf die Erstlingswerke von Dürers Stecherwerk schliefst aber diese Annahme mit aller Entschiedenheit aus, und Dürer muss notwendigerweise während seiner Gesellenwanderung sich zeitweilig mit Goldschmiedearbeit resp. Kupferstich befasst haben.

Die frühesten Stiche — in erster Linie die hl. Familie mit der Heuschrecke — weisen in ihrer Ausführung so deutlich auf Einwirkung oberrheinischer Stecher, etwa des Meisters B M hin, dass wir eigentlich zur Annahme gezwungen werden, der junge Geselle müsse zur Seite eines oberrheinischen Meisters gearbeitet haben. Scheurls Nachricht über die Aufname Dürers bei Georg Schongauer unterstützt nun diese Annahme in willkommenster Weise. Aus den Basler Urkunden und durch Beatus Rhenanus erfahren wir viel Günstiges über die künstlerischen Eigenschaften Georgs: lässt sich Georg auch nicht mit einem der bekannten Monogrammisten identifizieren, so dürfen wir doch wohl voraussetzen, dass er sich technisch an seinen gröfseren Bruder angelehnt habe, dessen erste Erfolge als Kupferstecher er ja noch in Kolmar mit erleben durfte. So mag Georg in ähnlicher Weise wie die grofse Zahl der oberrheinischen Nachahmer Martins graviert haben, und auch Dürer wird somit die Grundlagen seiner technischen Kenntnisse Georg und nicht etwa — wie ich seiner Zeit angenommen habe — dem sehr dilettantischen Ludwig Schongauer zu verdanken haben. Aus der sehr grofsen Zahl von Zeichnungen für den Holzschnitt entnehmen wir, dass Dürers Thätigkeit als Goldschmied resp. Stecher nur einen kleinen Teil seines Basler Aufenthaltes ausfüllte; vielleicht ist es aber gerade der wackere Georg Schongauer gewesen, der den jungen Nürnberger auf das Zeichnen für den Holzschnitt, als ein geeigneteres Feld künstlerischer Thätigkeit, als es das Goldschmiedhandwerk bieten konnte, hinwies. Es ist dies nicht der einzige Fall, dass aus einer Goldschmiedewerkstatt ein tüchtiger Zeichner für den Holzschnitt hervorgegangen wäre; wenige Jahre später erscheinen in Basel die ersten Holzschnitte des hochbegabten Urs Graf, welcher in sämtlichen Urkunden niemals anders als »Goldschmied« genannt wird.

Durch die obigen Ausführungen glaube ich dargethan zu haben, dass Georg Schongauer nicht nur der väterliche Freund, sondern wahrscheinlich auch der Lehrer des jungen Dürer war. Fast zwei Jahre lang scheint der tüchtige Meister mit dem genialen Gehülfen gearbeitet zu haben, dann — seltsames Zusammentreffen — verlassen beide fast gleichzeitig Basel: Dürer wandert wieder seiner Heimat zu, Schongauer verlässt bald nach dem 10. Juli 1494, an welchem Datum er Stadthaus, Landhaus

und Gärten, die er nur kurze Zeit besessen hat, wieder verkauft, (vergl. Regesten No. 12 und 13) die Stätte seiner zwölfjährigen Thätigkeit, um sich nunmehr in *Straſsburg* anzusiedeln (vergl. Reg. No. 14).

Durch die zuletzt genannte Urkunde erfährt eine vielbesprochene Stelle des Imhoffschen Inventars ihre richtige Deutung:

> Ein alter man In ein tefelein Ist zu Straspurg sein meister gewest auf pergamen fl. 4. —
>
> Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb so darzu gehört gemalt zu Straspurg 1494 fl. 3. —

Von jeher hat man nun dem Wortlaute dieses Passus die Thatsache entnommen, dass Dürer 1494 in Straſsburg gearbeitet habe; jedoch schon bei Abfassung meiner Schrift über »Albrecht Dürer in Basel« sah ich ein, dass zwischen der ungemein reichen Thätigkeit, die der junge Meister in Basel entfaltete, und welche sicher in die ersten Monate des Jahres 1494 reichte und hinwiederum der Ankunft Dürers in Nürnberg »nach Pfingsten 1494« ein Aufenthalt in einer Straſsburger Werkstatt kaum mehr Platz finde; mangels genügenden urkundlichen Materials wagte ich jedoch nicht, eine allgemein anerkannte Thatsache anzufechten und die Thätigkeit Dürers in Straſsburg zu leugnen. Heute aber möchte ich mit Gewissheit annehmen, dass der Verfasser des Imhoffschen Inventars aus der Inschrift der beiden Täfelein falsche Schlüsse gezogen hat. Die Inschrift der beiden Gemälde, welche wohl ein Diptychon bildeten, wird etwa gelautet haben:

> »Georg Schongauer, Goldschmied zu Straſsburg, ist mein Meister gewesen.«
> »Apollonia, seine Hausfrau. Gemalt von mir Albrecht Dürer a. D. 1494.«

Diese Gemälde hat Dürer wohl kurz vor seiner Abreise geschaffen und sie als liebes Andenken an seine alten Meistersleute mit sich geführt; aus seinem Nachlass sind sie wahrscheinlich in Imhoffschen Besitz gelangt; die Inschrift hat der Meister aber augenscheinlich erst lange Jahre nach dem Entstehen der Bilder aufgemalt, als Georg Schongauer schon längst als Straſsburger Goldschmied in Amt und Ehren stand. Dass Dürer von Zeit zu Zeit seine früheren Werke einer Revision unterzog und sie mit Monogramm und Jahreszahl versah, ist bekannt. Es darf uns also nicht Wunder nehmen, dass er die beiden Täfelchen, die für ihn besonders wertvolle Erinnerungsstücke bildeten, mit einer eingehenden Aufschrift versehen hat. Georg Schongauer war zur Zeit, als Dürer die Bildnisse malte, höchstens 49 Jahre alt, doch hat er sicherlich während seines ganzen Lebens streng gearbeitet und mag 1494 wohl so ausgesehen haben, dass die Bezeichnung »alter man« nicht übel angebracht war. — Ich glaube, dass wir dem Verfasser des Imhoffschen Inventars sein Versehen nicht hoch anrechnen dürfen; auch heute würde wohl jeder aus der von uns rekonstruierten Inschrift des Bildes die Schlüsse ziehen, welche Imhoff gezogen hat. Dürer hat also nach seinem Aufenthalt in Basel wohl kaum mehr zu Straſsburg geweilt und die sogenannte Straſsburger Thätigkeit des jungen Nürnbergers wird auf ein Versehen Imhoffs zurückzuführen sein.[1]) — Es verdient noch erwähnt zu

[1]) Ich bin gewiss, dass dieser Nachweis manchem Kunsthistoriker hochwillkommen ist: in das Frühjahr 1494, welches bis jetzt der etwas unbequeme Straſsburger Aufenthalt ausfüllte, kann nunmehr in zwanglosester Weise eine kurze Reise Dürers nach Venedig verlegt werden.

8

MARTIN SCHONGAUER

WAPPEN DES LUDWIG ODERTZHEIM

BASLER UNIVERSITAETS-MATRIKEL 1486

werden, dass Malerei auf Pergament für Porträts und kleinere Heiligenbilder im XV Jahrhundert zu Basel fleifsig geübt wurde. Die öffentliche Kunstsammlung besitzt z. B. ein Brustbild der hl. Margaretha und das Porträt eines Mitgliedes der Goldschmiedfamilie Schweiger, die beide in Deckfarben auf Pergament gemalt sind.

Auch über die Brüder Georg Schongauers bringen die Baseler Gerichtsarchive manches Neue.

Die wichtigen Nachrichten über *Martin* habe ich bereits in meiner Schrift über »die Schule Schongauers« mitgeteilt. Eine neue urkundliche Erwähnung Martin Schongauers scheint aber der Kunstforschung bis jetzt unbekannt geblieben zu sein; es ist eine Stelle des Matrikelbuchs der Leipziger Universität, deren Mitteilung ich Herrn Dr. Knod in Strafsburg verdanke; die Stelle lautet: »*1465*. Martinus Schöngawer de Colmar X« (Immatriculationsgebühr). — Dass der grofse Kolmarer Meister gleich vielen anderen mehr oder weniger hervorragenden Zeitgenossen, welche später einen anderen Beruf als den gelehrten verfolgten, in seiner Jugend eine Universität besucht hat, ist für den Kenner der Kulturgeschichte des XV Jahrhunderts nichts überraschendes.

Interessant ist diese Nachricht insofern, als sie neuerdings wieder den Beweis liefert, dass der Meister zwischen 1445 und 1450 geboren worden sein muss. Den Tod Schongauers mag wohl die Pest verursacht haben, welche in den Jahren 1491 bis 1492 am Oberrhein furchtbar wütete. (Vergl. Chronik des Pellicanus v. Rufach. Edid. Vulpinus, S. 10.)

Neues über *Ludwig Schongauer* bringt uns eine Stelle aus dem Urteilsbuch vom 4. Februar 1494 (vergl. oben Reg. 10). Wir erfahren hier, dass Ludwig, der Nachfolger Martins in der Leitung der Kolmarer Schule, als verstorben erwähnt wird; das Todesjahr 1497, welches früher angenommen worden ist, muss somit um drei Jahre zurückdatiert werden und damit findet die rasche Entartung der Schule von Kolmar ihre genügende Erklärung.

Der uns durch Scheurl bekannte *Paul Schongauer* — vermutlich der jüngste der Brüder Martins — weilte, was bis jetzt völlig unbekannt war, 1489—1491 in Basel. Am 12. April 1489 wird er noch als »Goldschmiedsknecht« erwähnt, aber bereits am 26. April dieses Jahres erscheint er als Meister, ohne indes der Hausgenossenzunft beigetreten zu sein; wahrscheinlich arbeitete er vornehmlich für den Hof des Bischofs, was nach den damaligen Rechtsgebräuchen vom Eintritt in die Zunft befreite. Zwei Jahre lang prozessiert Paul um eine Kleinigkeit (Schuld von 14 rheinischen Gulden) mit einem Matheus Rüdler von Zwickau, Goldschmied zu Freiburg i. B.; im Jahre 1491 erhält er von Georg Vollmacht, zu Breisach die Hinterlassenschaft des wohl unvermählt gestorbenen Martin Schongauer einzuziehen; 1492 empfängt er den jungen Dürer zu Kolmar, wird aber erst 1494 Bürger daselbst. Trotzdem Paul von Beatus Rhenanus, wie wir oben sahen, hoch gefeiert wurde, finden wir doch nicht die geringste Notiz über seine künstlerische Thätigkeit; in seinen späteren Lebensjahren scheint er einen regen Handel mit Edelmetall getrieben zu haben; er starb zu Kolmar zwischen 1516 — wo er zum letzten Mal als Stifter einer Seelenmesse erscheint — und 1517, an welcher Stelle »die Erben des Sylberkraemers« erwähnt werden. Paul Schongauer hinterliefs eine ganze Anzahl von Kindern. (Gérard, les artistes de l'Alsace II, 399.)

Georg und Paul Schongauer hielten sich also Jahrelang in Basel auf; von Martin ist wenigstens eine einmalige Anwesenheit daselbst urkundlich festgestellt, (vergl. Burckhardt, Schule Schongauers, S. 67). Wir sind deshalb wohl zur Frage berechtigt, ob denn die Zeit alle Spuren der künstlerischen Thätigkeit Martin Schongauers in Basel verwischt hat; ob der Bildersturm von 1529 in der That so unbarmherzig gewütet, dass nicht mehr das geringste in Basel befindliche Kunstdenkmal an den erlauchten Namen »Schongauer« geknüpft werden darf?

Dass Schongauer in Basel gearbeitet habe, ist in hohem Grade wahrscheinlich. Nicht allein, weil zwei seiner Brüder sich in Basel niedergelassen hatten, sondern vornehmlich, weil die prachtliebenden Stifte und Klöster sowie die reichen Zünfte, gewiss ihre Ehre darein setzten, ein Werk des in nächster Nähe lebenden grofsen Künstlers zur Aufstellung in einem ihrer Gotteshäuser bringen zu können. Wand- und Tafelbilder der Schongauerschen Schule haben sich nun allerdings in Basel noch manche erhalten, keines derselben ist aber des grofsen Meisters wahrhaft wert; so würde sich also die Baslerische Kunstgeschichte allein mit der urkundlich festgestellten Anwesenheit Martins in der alten Rheinstadt begnügen müssen, wenn sich nicht im Matrikelbuche der Basler Universität eine reizende Malerei in Deckfarben auf Pergament vorfände, die alle charakteristischen Merkmale des grofsen Kolmarer Meisters zeigt. Der beigefügte Lichtdruck giebt das reizende Gemälde nur sehr unvollkommen wieder: vor einem damascierten roten Teppich steht ein junges, grün gekleidetes Mädchen, welches ein Wappenschild — silberner Ring in blauem Felde — hält. Die unbeholfen gezeichneten Ornamente der Einfassung gehören einer anderen Hand an, ebenso ist die Schraffierung der Wappenfigur spätere Zuthat. Die Farbe ist vielfach abgerieben.

Eine beigefügte kurze Inschrift klärt uns über den Stifter des Bildchens auf: es ist Ludwig Odertzheim, der 1486 die Würde eines Rektors der Basler Universität bekleidete.

Der Freundlichkeit des Herrn Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli verdanke ich die wichtige Notiz, dass Odertzheim ein geborener Strafsburger war. (Matrikel der jurist. Fakultät von 1485: »magister Ludovicus Odertzheim de Argentina.«) Was liegt nun näher, als dass der Gelehrte durch seinen grofsen Landsmann, der offenbar 1486 in Basel weilte, die reizende Komposition ausführen liefs?

Das kleine Werk ist sicher in Basel entstanden, da es sich auf einem Pergamentblatt befindet, welches in das Matrikelbuch *gebunden* und nicht etwa eingeklebt ist. Ich glaube mit Zuversicht, dass jeder Kunsthistoriker, dem die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen von Schongauer bekannt ist, unbedingt auch das Basler Blättchen Schongauer zueignen wird; im Jahre 1486 dürfte der Kolmarer Meister zudem noch kaum einen Schüler besessen haben, der sich so vollständig in die Kunstweise seines Meisters hineingearbeitet hätte, wie es die Pergamentmalerei zeigt. Dass das Datum 1486 wertvoll für die Chronologie Schongauers ist, sei nur angedeutet.

Das Miniaturbild ist das einzige Denkmal, das von der verschwundenen Pracht Schongauerscher Malereien zeugt, die sich offenbar einst in Basel befunden haben. Für Dürers künstlerische Entwickelung mag dieser Nachweis nicht ganz unwichtig, sein: der junge Nürnberger hat also gewiss auch in Basel noch Gelegenheit gefunden sich in die künstlerische Eigenart seines grofsen Vorläufers zu vertiefen.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

EINE SAMMLUNG VON HANDZEICHNUNGEN DES LUKAS VAN LEYDEN

VON SIDNEY COLVIN

Vor Kurzem wurde in London die Sammlung Barnard versteigert. Reverend W. H. Barnard, ein irischer Geistlicher, hatte in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts seine Pfründen aufgegeben, um im Auslande ganz der Gesundheit seiner Tochter zu leben. Er war ein Enkel des Bischofs von Limerick Dr. William Barnard, ein Vetter des bekannten Gesandten Sir Stratford Canning (Lord Stratford de Redcliffe) und Bruder des Generals Sir Andrew Barnard, der unmittelbar nach dem ersten Siege über die aufrührerischen Eingeborenen-Regimenter in Delhi während des Aufstandes von 1857 starb. Dieser W. H. Barnard darf nicht mit dem älteren und ungleich bekannteren Kunstsammler John Barnard aus ganz anderer Familie verwechselt werden. Dieser letztere war der Sohn von Sir John Barnard, der von 1722—1761 die City von London im Parlament vertrat. John Barnards grofse Sammlungen kamen in zwei Verkäufen 1787 und 1798 unter den Hammer. Nicht leicht ist eine zweite Sammlermarke in England wie im Auslande mehr geschätzt, als die kühnen Schriftzüge dieses Barnard, sei es der ganze Name oder die blofsen Initialen, wenn man ihnen auf den Stichen und Zeichnungen seines einstigen Besitzes begegnet. Der Reverend W. H. Barnard dagegen hatte überhaupt keine Marke; seine bis vor Kurzem völlig unbekannten Sammlungen verblieben im Besitze der Erben; auch waren sie mit einer einzigen Ausnahme in der That nicht Aufsehen erregend.

Diese Ausnahme nun besteht in einer Reihe von Originalzeichnungen von Lukas van Leyden; eine Folge, die nach Zahl, Bedeutung und Mannigfaltigkeit der technischen Behandlung Alles, was sonst irgendwo von diesem Meister erhalten ist, übertrifft. Sie ist jetzt ins British Museum gelangt. Die Zeichnungen sind in einem grofsen Band in schwarzem Leder zusammengebunden, dessen einzelne Blätter bezeichnet und datiert sind. Merkwürdigerweise aber stimmt Einband und sonstige Behandlung genau mit einigen anderen Sammelbänden überein, welche schon im Jahre 1753 durch die Schenkung von Sir Hans Sloane, auf die ich noch zurückzukommen habe, in das Museum gelangt sind. —

Die letzte Hälfte des fraglichen Bandes enthält holländische Zeichnungen des XVII Jahrhunderts von mittelmäfsigem Wert, aus denen ein guter Berestraeten und ein tüchtiger Salomon Ruijsdael immerhin hervorragen, wenn man auch selbst diesen Blättern keine sonderliche Bedeutung beimessen kann. Diese späteren Zeichnungen sind lose zwischen die einzelnen Blätter des Buches eingelegt. Die älteren und

wichtigeren dagegen sind auf die ersten Blätter fest aufgelegt: nur sechszehn Stück der Zahl nach, nämlich zehn unzweifelhaft echte Arbeiten von Lukas van Leyden, zwei ihm wohl fälschlich zugeschriebene und endlich vier Blätter von anderer Hand. Unter diesen letzteren befindet sich eine sehr anziehende Federstudie für die Verkündigung von der Hand eines vlämischen Meisters um 1480. Leider hat das Blatt durch einige spätere Retouchen in Gold und Farben und durch die Hinzufügung der falschen Datierung B. H. 1510 gelitten. Zwei andere Blätter sind gute und charakteristische Federzeichnungen von Hans Schäufelin: ein heiliges Abendmahl mit der frühen Datierung 1509, dem Monogramm mit der Schaufel und der echten aber nicht recht verständlichen Beischrift: »Da man die Muschlan auf den Hut band«; das andere Blatt zeigt Christus von der Maria Abschied nehmend; es trägt nur Marke und Monogramm. Das vierte Blatt endlich ist eine fein durchgeführte Federzeichnung etwa in der Art des Hans Burgkmair, und offenbar die Arbeit eines seiner Gefolgemänner aus der Augsburger Schule. Es stellt eine Allegorie auf den Tod dar: Drei Skelette, die bekannten drei aus den »drei Lebenden und drei Toten«, stellen sich vor ihren Gräbern nicht der gewöhnlichen Jagdpartie von vornehmen Herren entgegen, sondern einem Zuge von Geistlichen: Papst, Kardinal, Bischof, Mönch etc. (Kommt dies Motiv in irgend einer der Buchillustrationen vor, welche in der Zeit von 1520—1540 in Augsburg entstanden?)

No. 1. Silberstiftzeichnung von Lukas van Leyden.

Von den beiden falschen oder doch mindestens zweifelhaften Blättern, die den Namen Lukas van Leyden tragen, ist das eine ein Entwurf für ein Glasfenster, die Halbfigur eines neben einer Quelle stehenden Bischofs in kreisrunder Umrahmung: eine gute vlämische Arbeit in Silberstift und weifs gehöht auf dunkelgrauem Kreidegrund. Die heutige Bezeichnung L hat erst eine spätere Hand darauf gesetzt. Das andere Blatt ist eine äufserst sorgfältig ausgeführte Federzeichnung, gelb angetuscht, die zum Zweck des Kopierens durchstochen ist (vielleicht für das Übertragen auf die Kupferplatte, obgleich ich einen Stich danach nicht kenne): Die Darstellung giebt einen Krieger, der eine Hellebarde trägt und offenbar schwankt, zwischen einem Kruzifix einerseits und einer berittenen Gefolgschaft von Teufeln und Dämonen, an deren Spitze Satan selbst im Kostüm eines Schalksnarren, andererseits. Die Köpfe in der Gruppe der Reiter, ja selbst die ganze Landschaft entsprechen durchaus dem Kunstcharakter des Lukas van Leyden; weniger ist dies mit dem Mann im Vordergrunde der Fall, dessen Hände sehr schlecht gezeichnet sind; auch ist die zwar liebevoll, aufs Einzelne eingehende aber zugleich ungeschickte Zeichnung des Pferdes schwächer als Alles, was wir sonst von Lukas aus irgend einer Entwickelungsstufe kennen.

Ich komme nunmehr zu den unzweifelhaft echten Zeichnungen des berühmten Leydener Maler-Radierers; es sind dies die folgenden:

1. Brustbild einer reich gekleideten Frau; neben ihr ein alter Mann. Vergl. den nebenstehenden Lichtdruck. Geistreiche und flotte Zeichnung in schwarzer Kreide, offenbar nach dem Leben; 25,0 : 20,0 cm. Das höchst bedeutende Blatt ist intakt

erhalten. Es trägt das bekannte Monogramm des Lukas und die Jahreszahl 1519. Interessant in technischer Hinsicht ist hier der Umstand, dass der Meister in dem sorgfältig in schwarzer Kreide durchgeführten Frauenkopf eine Schicht weifser Gouachefarbe über die Zeichnung gelegt hat, durch welche die Kreide teilweise wieder gedeckt worden ist. Dadurch ist ungefähr die Wirkung eines Grau in Grau aqua-

No. 2. Silberstiftzeichnung von Lukas van Leyden.

rellierten Kopfes entstanden. Weniger sorgfältig durchgeführt, obgleich von vortrefflicher Charakteristik, ist der männliche Kopf, den man über der linken Schulter der Frau erblickt. Das Blatt wird noch besonders interessant durch seine Beziehungen zu einem der besten Stiche des Meisters, der in demselben Jahre wie unsere Zeichnung, 1519, entstand, nämlich der sogenannte »Tanz der Maria Magdalena« (Bartsch 122). Die Gestalt der Magdalena, wie die des alten Mannes neben ihr auf

diesem Stich sind offenbar unserer Studie entnommen: Magdalena nur mit leichter Änderung der Kopfhaltung und der Verzierungen des Gewandes, der Mann mit stärker hervortretender Veränderung der Züge. Dasselbe weibliche Modell und dasselbe Kostüm kehren übrigens noch auf einem zweiten Stiche desselben Jahres wieder, der »Esther vor Ahasver« (B. 31).

2. Kopf eines alten Mannes mit Kappe (Abb. 1). Silberstift, 0,95:0,84 cm. Sorgfältige Durchführung. Charakteristisch für den Meister ist der Typus des Kopfes im Allgemeinen und das vorspringende, etwas verzeichnete Kinn.

3. Allegorie: zwei Figuren auf einer Erdkugel sitzend (Abb. 2). Silberstift, 0,278 : 0,21 cm. Sehr sorgfältige Durchführung; an künstlerischer Bedeutung den besten Silberstiftzeichnungen Dürers nahezu gleichkommend. Die echte Bezeichnung L befindet sich in einem Täfelchen, das an einem Stab oder einem Rohr hängt, welches die Hauptfigur hält. Diese Gestalt reproduziert in sorgfältigem Realismus die zufälligen anatomischen Eigentümlichkeiten des Modelles, dessen Oberkörper unverhältnismäfsig grofs für seine Beine war. Form und Ausdruck des Kopfes weisen auf italienische Einflüsse. Die Zeichnung gehört wahrscheinlich in die spätere Zeit des Künstlers, etwa ins Jahr 1525. Der Sinn der Allegorie so gut wie die einzelnen Attribute der beiden Personen sind rätselhaft. Weinrebe und Zweig des Feigenbaumes, welche der dem Beschauer zugewendete sitzende Mann trägt, könnten auf Adam deuten. Die dürre Gestalt mit flatterndem Haar, welche Rücken an Rücken zu ihm sitzt, trägt ein Gerät, was etwa ein Spaten oder ein Ruder sein könnte. Ihr zu Füfsen ruht ein Löwe. Sollte hier irgend eine Vermischung der gebräuchlichen Darstellung für die Fortuna, als einer auf der Erdkugel sitzenden oder über derselben schwebenden Figur mit der alten Gruppen-Darstellung von Vergnügen und Schmerz als zwei unteilbaren mit dem Rücken an einander gewachsenen Gestalten[1]) vorliegen?

No. 3. Kreidezeichnung von Lukas van Leyden.

[1]) Vergl. J. P. Richter, Lionardo da Vinci, vol. I, S. 352, No. 676: »Piacere e dispiacere fannosi binati, perchè mai l'uno è senza l'altro come se fussi appicati, voltansi le schiene perchè sono contrari«. Vergl. dazu auch die Illustrationen, ebenda Tafel LIX.

9

LUKAS VAN LEYDEN

KREIDEZEICHNUNG

ORIGINAL IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

4. Bildnis eines bartlosen Mannes in Pelzkappe (Abb. 3). Schwarze Kreide, 0,205 : 0,165 cm. Kräftige ausdrucksvolle Zeichnung, geistreich und energisch, offenbar nach dem Leben erfasst. Mit dem Monogramm in der gebräuchlichen Form echt bezeichnet.

5. Bildnis eines jungen Mannes in flacher Kappe (Abb. 4). Schwarze Kreide, 0,205 : 0,165 cm. Mit grofser Einfachheit in knappen Strichen gezeichnet. Die für diesen Meister ungewöhnliche Vortragsweise steht Holbein näher als Dürer. Unten hat eine Hand des XVI Jahrhunderts geschrieben: »Dat heeft Lucas v. L. ghemaeckt 1512«.

6. Hüftbild eines jungen Mannes (Abb. 5). Kohle, 0,385 : 0,260 cm. In der ganzen Sammlung ist nur dies grofse und aufserordentlich kräftig behandelte Blatt nicht ganz intakt erhalten. An mehreren Stellen namentlich des unteren Randes ist es beschädigt und später restauriert worden. Der bartlose, merkwürdig fein empfundene Kopf ist wieder aufserordentlich breit und einfach, dabei ganz skizzenhaft behandelt, Gewand und Nebensachen sind kräftig schattiert. Monogramm und Jahreszahl (1513) sind echt.

No. 4. Kreidezeichnung von Lukas van Leyden.

7. Alter Mann zeichnend (Abb. 6). Schwarze Kreide, 0,273 : 0,273 cm. Der Dargestellte sitzt mit der Kappe auf dem Kopfe und einer Brille mit dickem Gestell vor den Augen, ganz von vorn gesehen, über seine Zeichnung gebeugt. Rechts im Hintergrunde sieht man schwache Andeutungen von Kopf und Händen einer weiblichen Gestalt. Eine kräftige breit ausgeführte Studie nach der Natur, wahrscheinlich um als Vorlage für die Gestalt eines Evangelisten zu dienen. Vergl. die Radierung des St. Marcus (B. 100). Echt bezeichnet mit dem Monogramm.

8. Kopf eines alten Mannes in Pelzmantel und juwelenbesetztem Turban (Abb. 7). Schwarze Kreide auf hellgelb grundiertem Papier, 0,260 : 0,195 cm. Die turbanartige Kopfbekleidung hat dieselbe Form wie wir sie gelegentlich bei Dürers Orientalen und häufig bei denen des Lukas finden, so im Stich der Anbetung der hl. drei Könige (B. 37), in dem Holzschnitt des die Götzen verehrenden Salomon (B. 8), und in dem Virgil im Korbe hängend (B. 16). Der Ausdruck des Kopfes, namentlich der des Mundes ist sehr fein; die ganze Durchführung des runzligen verwitterten Antlitzes äufserst sorgfältig und zart, ohne doch irgendwie »gequält« zu erscheinen. Das Monogramm ist von späterer Hand beigefügt worden.

9. Studie einer Frau mit einem Kind (Abb. 8). Schwarze Kreide, 0,212 : 0,200 cm. Die Mutter, ganz von vorn gesehen, hat ihre linke Brust entblöfst, im Begriff, das Kind zu stillen, welches sie auf dem rechten Arm hält. Dies schöne Blatt zeigt den Meister unter italienischen Einflüssen. Es gehört unbedingt seiner späteren Zeit an: um oder nach 1525. Echt bezeichnet mit dem Monogramm.

10. David dem Goliath das Haupt abschlagend (Abb. 9). Feder und chinesische Tusche, mit Lavierungen ebenfalls in chinesischer Tusche, 0,274 : 0,195 cm. Ganz durchgeführte Zeichnung, mit breiter Feder flott gezeichnet. Eine gewisse manierierte Übertreibung in dem Lockenhaar des Riesen und in der Ausbildung seines Gewandes deuten auf des Künstlers spätere Periode. In Stil und Kunstcharakter entspricht die Arbeit ganz den Holzschnitten und zwar besonders dem grofsen »Simson und Delila« (B. 6); sie ist auch zweifellos die Zeichnung für einen später nicht ausgeführten Holzschnitt.

No. 5. Kohlenzeichnung von Lukas van Leyden.

Die obige Charakteristik, unterstützt von den Abbildungen, ergiebt, dass die in Rede stehende Folge von Studien ein vollständigeres Bild von Lukas van Leydens Bedeutung als Zeichner giebt, als Alles was wir bisher von ihm besafsen. Ich kenne von ihm überhaupt nur noch zwei andere Porträt-Zeichnungen: ein Blatt in der Sammlung des Lord Warwick und eines im British Museum, die beide bisher »Dürer« genannt wurden. Das erstere Blatt trägt das falsche Monogramm dieses Meisters über dem echten L des Lukas. — Ebenso ist unsere Sammlung einzig in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der vorkommenden Techniken (schwarze Kohle, einmal unter Hinzunahme von Deckweifs für das Antlitz; Kreide, Feder, chinesische Tusche und Silberstift) und der Darstellungsgebiete (Altes Testament, Allegorien, Porträts, Studien nach dem Leben für eine Madonna, einen Apostel und eine Magdalena). Endlich giebt sie einen aufserordentlich hohen Begriff von Lukas' künstlerischen Fähigkeiten. Weder in seinen Stichen noch in seinen Bildern vermag er sich, zumal wenn sie sorgfältig durchgeführt sind, ganz frei zu machen von einer gewissen äufserlichen, mühevoll und ängstlich erscheinenden Präzision, einer gesuchten Sauberkeit und Nüchternheit des Vortrages, die sich übrigens mit seiner streng realistischen Auffassung und seiner zierlich naiven, lebendigen Komposition

ganz gut vertragen. Diese Eigenschaften aber, die doch eher einem subtilen und fleifsigen Handwerker als dem künstlerischen Genius zukommen, treten in unseren Zeichnungen fast gar nicht hervor; vielmehr weisen die Kraft und der Geist, welche aus ihnen sprechen, sowie das Fehlen alles Handwerklich-Gebundenen in ihnen, dem Autor seinen Platz, wenn nicht auf derselben Linie mit den gröfsten Meistern der nordischen Schule, so doch dicht hinter diesen an.

Ein Vergleich dieses aus der Sammlung W. H. Barnard stammenden Bandes mit den schon erwähnten anderen Sammelbänden, die mit der Sloane-Sammlung seiner

No. 6. Kreidezeichnung von Lukas van Leyden.

Zeit ins British-Museum gelangten, regt zu der interessanten Frage nach der Herkunft und dem ursprünglichen Besitzer dieser ganzen Gruppe an.

Der jüngst erworbene Band ist, wie oben angegeben, ganz in schwarzem Leder gebunden und auf dem vorderen Deckel bezeichnet:

LVCAS · TEEKENINGE
1637

In der Sloane-Sammlung nun finden sich eine Anzahl von Bänden, die genau in derselben Weise in schwarzem Leder gebunden, bezeichnet und datiert sind.

Min. 2.[1]) — Grofses Album in Folio mit mehr als 400 Entwürfen für Goldschmiede-Arbeiten und anderen Zeichnungen des wenig bekannten Arendt van Bolten aus Zwolle. (Vergl. Oud Holland, vol. 7, S. 223). Auf dem Deckel steht:

BOLTEN VAN SWOL
TEEKENINGE
1637

Min. 3. — Das bekannte Album in Folio, bezeichnet

TEEKENINGE 1637

mit nahezu hundert echten Dürer-Zeichnungen, darunter eine Fülle von Blättern von höchster Bedeutung und gröfstem Wert, neben beinahe ebenso vielen unechten oder Schulzeichnungen, die dem Meister ebenfalls zugeschrieben werden und einige Arbeiten von ganz anderer Hand, vlämischer oder italienischer Herkunft.

Min. 4. — Grofses Folio-Album mit 145 farbigen Zeichnungen naturgeschichtlichen Inhalts (Fische, Vögel, Vierfüfsler, Früchte) von verschiedenen, meist anonymen Händen, unter denen die des Pseudo-Dürer der naturgeschichtlichen Zeichnungen in Chatsworth die häufigste ist. Auch dieser Band ist genau wie die anderen drei in schwarz Leder gebunden und bezeichnet:

VISHEN
VOGELEN
DIEREN
VRVCHTEN
1637.

Der jüngst erworbene Band mit Zeichnungen von Lukas und der Bolten-Band (Sloane, Min. 2) enthalten durchweg Papier mit dem gleichem Wasserzeichen: eine schmale kleine Weintraube; der Dürer-Band (Sloane, Min. 3) besteht zum gröfseren Teil aus demselben Papier; der Rest des Papieres trägt ein anderes Wasserzeichen: einen Schild mit gekrönter Lilie darauf; der Naturgeschichts-Band (Sloane, Min. 4) besteht ganz aus dem letzteren Papier.

Mit diesen vier jetzt im Londoner Print-Room vereinigten Bänden müssen ferner als Glieder einer und derselben Gruppe angesehen werden jene vier bekannten Bände in der Abteilung der Manuskripte, welche Dürers eigene, von Zeichnungen begleitete Niederschrift seiner Proportionslehre und eine Anzahl anderer vermischter Manuskripte, Fragmente und Skizzen enthalten.[2]) Letztere sind zwar kleiner als die oben besprochenen Bände, aber sonst genau ebenso gebunden, bezeichnet und datiert.

Bisher hat sich die Aufmerksamkeit der Forscher lediglich denjenigen von diesen Bänden zugewendet, welche Zeichnungen oder Manuskripte Dürers enthalten. Sie sind bekanntlich viel gefeiert und in Betreff ihrer Herkunft wird gewöhnlich angegeben, dass sie, ehe sie in den Besitz von Sir Hans Sloane gelangten, dem berühmten Sammler Thomas Howard, Earl of Arundel, gehörten, als ein Teil der von

[1]) Die Bezeichnungen, »Min. 2« etc., sind den Notizen entnommen, welche sich in Sloane's eigener Handschrift auf dem vorderen Schutzblatt jedes Bandes finden. »Min.« steht für Miniatur; mit diesem Namen bezeichnete Sloane Zeichnungen im Allgemeinen, vornehmlich aber farbige Zeichnungen.

[2]) Zum ersten Male durch A. v. Zahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1668, I, S. 1, eingehend beschrieben.

ihm in Nürnberg bei Gelegenheit seiner Gesandtschaftsreise nach Regensburg und Wien im Jahre 1636 erworbenen Pirkheimer-Imhofschen Bibliothek. Diese Angabe tauchte zuerst als Hypothese vor etwa vierzig Jahren in einer handschriftlichen Notiz von Sir J. Madden, dem damaligen Vorstand der Handschriftenabteilung des British Museum, auf. Im Print-Room geht die Tradition, dass Maddens Vermutung eine Bestätigung in einem Briefe gehabt habe, der zu den Papieren Lord Arundels im Office of Public Records gehörte. Da ein derartiger Brief heute aber nicht mehr aufgefunden werden kann, und ein genauer Hinweis auf ihn, wenn er überhaupt je existiert hat, jedenfalls verloren ist, so kann dieser Überlieferung kein sonderlicher Wert beigemessen werden. Trotzdem ist die Angabe, dass die Dürerschen Zeichnungen und Manuskripte der Sloane-Sammlung aus dem Besitz Arundels stammten, ganz positiv und ohne irgend welche Einschränkung sowohl von Thausing (1. Ausg., S. 143, Anm. 1), als von Ephrussi (SS. 1 u. 2, Anm. 1) wiederholt worden. Eine genauere Untersuchung der Thatsachen kommt aber doch zu anderen Ergebnissen!

No. 7. Kreidezeichnung von Lukas van Leyden.

Was zunächst den Band mit Dürer-Zeichnungen (Sloane, Min. 3) anbetrifft, so kann er schwerlich ein Teil der vom Earl-Marshal von seiner Gesandtschaftsfahrt nach Deutschland im Winter 1636 heimgebrachten Kunstschätze sein. Der bekannte Brief von Gronovius an Georg Richter (Heller, S. 173) bezeugt, dass ein beträchtlicher Teil dieser Schätze in dem Ankauf der Pirkheimer-Imhofschen Bibliothek bestand. Nun stimmt allerdings der Inhalt des Sloane-Bandes durchaus überein mit dem, was wir über den Bestand der Imhofschen Sammlungen wissen, die ebenfalls Dürersche Originalarbeiten neben Kopien, Nachahmungen (namentlich Köpfe in Deckfarben auf Leinwand), ferner allerei Blätter, die mit Dürer gar nichts zu thun haben, enthielten. Und in dem Inventariumverzeichnisse, welches die Erben des Willibald Imhof dem Kaiser Rudolf II im Jahre 1588 übersandten (ausführlich bei Heller, S. 79) beschreiben drei Eintragungen Bände mit Zeichnungen von Dürer, nämlich:

11) »Ein Buch, darin allerley Dessins von Albrecht Dürer und andern guten Meistern«.

32) »Ein gross in Median und grün Copert eingebunden Buch, darinnen trefflich gerissen und illuminierte Stück, so Dürer gemacht hat«. Und endlich drittens

36) »Ein Buch, darin folgende Dürerische Stück liegen«; nun beginnt eine eingehende Aufzählung der im Bande enthaltenen Zeichnungen von No. 37 an bis No. 130.

Van Eye (Übersichtstafel) ist der Ansicht, dass dieser dritte Band nur eine erweiterte Beschreibung des zweiten ist: mit anderen Worten, dass der Band, der die von No. 37—130 im Verzeichnis aufgeführten Zeichnungen enthält, identisch mit Band No. 32 ist. Er stützt sich für diese Behauptung darauf, dass eine Anmerkung von jüngerer Hand angiebt, No. 32 sei später an den Kaiser verkauft worden, und dass die von 37—130 numerierten Blätter, welche jetzt gröfstenteils in der Albertina aufbewahrt werden,[1]) in der That aus der älteren kaiserlichen Sammlung dorthin gelangten.

No. 8. Kreidezeichnung von Lukas van Leyden.

Nehmen wir van Eye's Vermutung für richtig, so würde immer noch der Verbleib von No. 11 des oben erwähnten Inventariums von 1588 nachzuweisen sein, da dieser Band nachweislich nicht zu den Stücken gehörte, welche Hans Hieronymus Imhof 1633 an Abraham Bloemart oder im folgenden Jahre an Matthäus van Overbeck verkaufte. Nehmen wir aber an, dass dieser Band bis 1636 in Imhofschem Besitz geblieben und in diesem Jahre von Lord Arundel erworben worden ist, wie kann er mit dem Bande der Sloane-Kollektion identisch sein, da doch der letztere aus einem Papier mit bekannten holländischen Wasserzeichen besteht und im Jahre 1637 in Holland gebunden worden ist?

Lord Arundel kam gleich nach Weihnachten 1636 in die Heimat zurück, nachdem er am 24. Dezember von Rotterdam abgesegelt war; gleichzeitig wurden die Kunstsachen, welche er auf seinen Reisen erworben, an Bord eines Frachtschiffes

[1]) Vergl. auch Ephrussi: Pièce justificatives, p. 362 ff.

gebracht, welches freilich bis Ende Januar 1637 durch das Eis im Hafen von Rotterdam festgehalten wurde.[1]) Nun wäre es allerdings nicht unmöglich, dass ein Teil dieser Kunstsachen in den Händen irgend eines Agenten oder Händlers in Holland zurückgeblieben wäre, um anders aufgestellt und neu gebunden zu werden, und ihm dann später nach England nachgesandt wurde.

Aber wenn diese Bände wirklich auch einen Teil der Arundel-Sammlung ausgemacht hätten, so wäre es gewiss mindestens auffallend, dass kein einziges Blatt ihres Inhaltes je von Hollar gestochen worden ist. Hollar war bekanntlich damit betraut, die Schätze der Arundel-Sammlung, und darunter mehrere Zeichnungen und Gemälde Dürers zu radieren; vergleiche Parthey 102, 105, 106, 132, 132 a, 158, 165, 166, 1389, 1390, 1535, 1536, 2092—2096, 2559—2567. Unter all diesen Stücken nun ist kein einziges Blatt aus irgend einem der Sloane-Bände.

No. 9. Federzeichnung von Lukas van Leyden.

Daneben muss darauf hingewiesen werden, dass der Haupt- und Fundamentalteil der Sloane-Sammlungen, sowohl der naturgeschichtlichen wie der kunstgeschichtlichen, aus dem »grofsen Museum« bestand, welches William Courten oder Charlton (1642—1702) in den letzten Zeiten des XVII Jahrhunderts zusammenbrachte, und nach seinem Tode an Sloane vererbte. Dieser Courten war der Enkel des bekannten Kaufherrn Sir William Courten oder Courteene von der Firma Courten und Money, welche den Grund zu ihrem Reichtum durch ihre Verbindungen zu Holland legte — teils durch William Courtens Heirat mit einer taubstummen Erbin aus Haarlem — teils durch die alle wechselnden Glücksfälle des Hauses überdauernden geschäftlichen Beziehungen der Firma zu diesem Lande (eine Reihe von Missgeschicken führte im Jahre 1643 zu ihrem Bankerott). Es ist deshalb schon ohne Weiteres nicht unwahrscheinlich, dass die fraglichen Bände mit ihrem holländischen Papier und Einband und der Datierung von 1637 einen Teil der Courtenschen Sammlung gebildet haben und auf diese Weise in den Besitz Sir Hans Sloane's gelangt sind.

Freilich existiert ein bisher übersehenes Dokument, welches ebenfalls gegen diese Hypothese zu sprechen scheint. Dem Schutzblatt des naturgeschichtlichen Albums (Sloane, Min. 4) ist eine Notiz beigegeben, welche bezeugt, dass dasselbe in

[1]) Brief von Sir W. Russell, Hist. Mss. Comm. 8th Rept., p. 554.

Holland zugleich mit Min. 2 und 3 (der Bolten- und der Dürer-Band) gekauft sei. Diese Bemerkung ist von der Hand James Empsons gemacht, der durch lange Jahre Konservator des Museums von Sir Hans Sloane war, sowohl während dessen Lebzeiten als noch eine Zeit lang später, als die Bände bereits Eigentum der britischen Nation geworden waren. Der Wortlaut dieser Notiz schliefst allerdings nicht gerade aus, dass die Bände ursprünglich Courten gehörten und dass der in Holland erwähnte Ankauf von diesem dort gemacht sei; aber zwangloser interpretiert man doch, dass die Bände durch Sloane selbst oder seine Agenten nach Courtens Tode in Holland gekauft seien. Nun ist es gewiss äufserst unwahrscheinlich, dass diese im Jahre 1637 in Holland hergerichteten Sammelbände, wenn sie überhaupt je Lord Arundel gehört haben, ihren Weg nach Holland zurück, zwischen dem Moment des Auflassens der Arundelschen Sammlungen und dem des Ankaufs der Bände, sei es durch Courten, sei es durch Sloane gefunden hätten!

Das Ergebnis der obigen Untersuchung scheint mir deshalb zu sein, dass, mögen nun die Dürer-Zeichnungen und Handschriften der Sloane-Kollektion im Besitz von Imhof gewesen sein oder nicht, sie jedenfalls nie in dem von Lord Arundel waren, sondern zusammen mit den anderen oben erwähnten Zeichnungen von einem holländischen Händler im Jahre 1637 in Sammelbände gebunden wurden, welche in der Hand eines holländischen Sammlers vereint blieben, bis sie durch Sloane nach England gebracht wurden. Einzig der jüngst erworbene Band mit Zeichnungen von Lukas van Leyden befand sich nie im Besitz von Sloane, und seine Geschichte kann über sein Auftauchen im Besitz des Rev. W. H. Barnard im Anfange dieses Jahrhunderts hinaus nicht verfolgt werden.

Es sei mir gestattet, diese etwas langathmige Darlegung mit einer Anfrage an meine Fachgenossen aufserhalb Englands zu beschliefsen: Finden sich in irgend einer Sammlung des Kontinents gleichartig in schwarzem Leder gebundene und mit der Jahreszahl 1637 versehene Bände mit Zeichnungen? und lässt sich irgend feststellen, welcher unter den verschiedenen holländischen Kunsthändlern jener Zeit sie zusammengebunden, oder in welcher Sammlung sie während der nächstfolgenden Jahre aufbewahrt worden?

EIN BILDNIS DES DICHTERS GARCILASO DE LA VEGA

VON C. JUSTI

Unter den Bildnissen der in dieser Gattung so reichen Kasseler Galerie ist eines der fesselndsten die Halbfigur eines jungen Mannes, No. 447 (1,5 : 0,78). Männliche Schönheit, vornehme Linien, Ausdruck von Intelligenz und ruhigem Stolz ohne Eitelkeit weisen auf eine Person von altedlem Geschlecht. Das ihm bei so jungen Jahren erteilte Ritterkreuz lässt auf zeitig errungene Lorbeeren oder auf besondere Gunst seines Souveräns schliefsen. Aber auch rätselhaft ist das Bild in mehr als einer Beziehung. Weder über den Meister und die Schule, noch über die Person und Nationalität des Dargestellten hat man sich bis jetzt einigen können. Schon im Supplement zum Hauptinventar der Galerie vom Jahre 1749 (No. 1110) wird es allerdings als Pontormo aufgeführt, aber diese Benennung gilt keineswegs für sicher. Italiener, wie Dr. Frizzoni, haben den Eindruck von etwas Fremdartigem, Niederländischem gehabt: eine gewisse konventionelle Abgemessenheit und Kälte, die man unter den Cinquecentisten höchstens dem Angelo Bronzino zutrauen könne. W. Bode soll an einen Spanier gedacht haben. Allein das Porträt hat doch nichts von dem kühlen, blassen Ton im Fleisch und der spröden, trockenen Art eines Sanchez Coello, der hier ja wohl allein in Betracht kommen könnte. In allen diesen Bemerkungen und Urteilen ist indess ein richtiger Kern.

Die alte Bezeichnung Jacopo da Pontormo war indessen nicht ganz aus der Luft gegriffen. In Auffassung und Bewegung ist die Art der florentinischen Schule jener Zeit unverkennbar. Von dem Einfluss des Andrea del Sarto, der sonst an seinen Porträts auffällt, findet sich freilich keine Spur. Aber die steifgerade Stellung, der Fall der langen Arme, Hände und Finger folgen einer dortigen Bildnisetikette. Es ist darin eine Spur jener gewollt vornehmen Nachlässigkeit, jener freilich oft etwas marklos und zerflossen herauskommenden Eleganz, die Jedermann kennt aus den zahlreichen Werken Bronzino's, von dessen späterer, etwas gezierter und glatter Malweise hier freilich nichts zu sehen ist.

Der Eindruck des Nichtitalienischen geht wohl weniger von Malführung und Auffassung aus, als vom Charakter der Person. In Seitenblick und Haltung ist auch durch das Medium der italienischen Hand etwas übergegangen von der hochfahrenden Förmlichkeit, der erkünstelt unerschütterlichen Ruhe des Spaniers, da wo er irgendwie repräsentierend oder offiziell auftritt. Diesen *sosiego* wird man in keinem spanischen Bildnis vermissen und schwerlich bei Italienern oder Vlamingen wiederfinden, es sei denn, dass ein Aufenthalt in Spanien auf sie abgefärbt habe. Dieser Zug macht

ihre Porträts ebenso kenntlich, wie man z. B. auch in Briefen blofs nach dem Stil den Schreiber dieser Nation von dem Italiener unterscheiden würde.

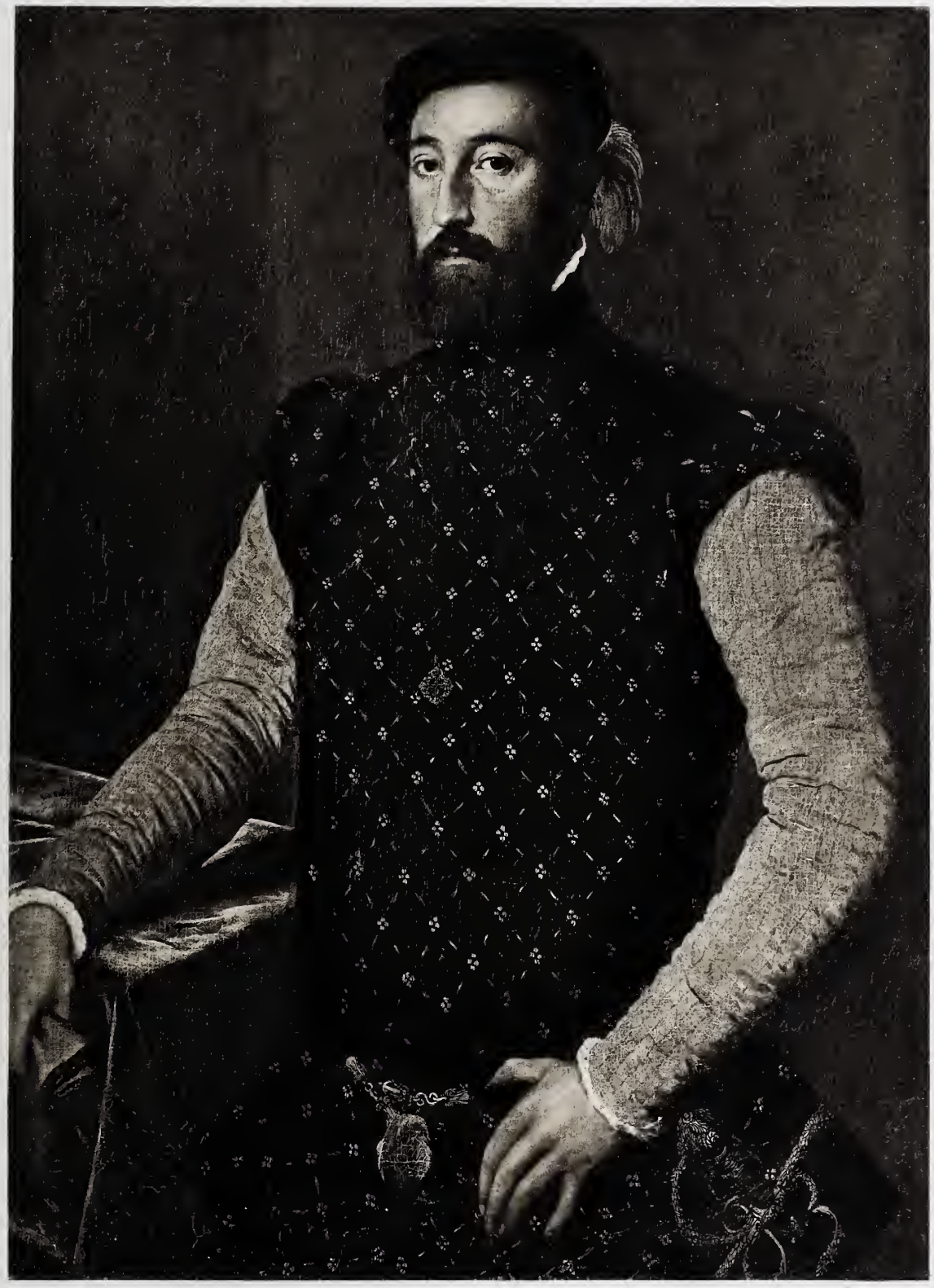
Der Verfasser hatte diesen Eindruck, als er zum ersten Mal dem Gemälde einen aufmerksamen Blick schenkte. Es schien ihm hier einer der zahlreichen Truppenführer verborgen, die während der Campagnen Kaiser Karls V, etwa vor

Bildnis des Garcilaso de la Vega.
(Vergl. Carderera: Biografia española.)

oder nach dem Feldzuge von Tunis, Welschland durchzogen. Er glaubte auch dem Gesicht schon einmal begegnet zu sein. Und einige Zeit später fand sich dieser alte Bekannte wieder in dem von Carderera in seiner spanischen Ikonographie mitgeteilten Bildnis des Garcilaso de la Vega.[1])

Das Ölgemälde, nach dem Carderera eine — wie von Denen, die es noch in

[1]) Valentin Carderera, Iconografia española. Madrid 1855 und 1864. Tafel 73.



BILDNIS DES GARCILASO DE LA VEGA

KASSEL, KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE

Madrid gesehen, versichert wird — treue Zeichnung gemacht, war im Besitz des gräflichen Hauses der Oñate. Durch Erbfolge war es von den Garcilaso's zuletzt an dieses gekommen. Nach der beim Tode des letzten Grafen stattgehabten Verteilung wurde es nach Pamplona verschlagen. Als altes Familienstück bietet es den einzigen sicheren Anhaltspunkt für die Beurteilung der Ähnlichkeit des Dichters. Auch ein Teil seiner Bibliothek und in der Waffensammlung des Hauses einige Stücke seiner Stahlrüstung bewahrte das Haus Oñate; letztere hatte ihr nunmehriger Besitzer, der Graf von Valencia de Don Juan, dessen Gemahlin aus jener gräflichen Familie stammt, auf der Exposicion historico-europea zu Madrid im Jahre 1892 ausgestellt.

Das Bildnis war aber nach demselben Carderera kein Original, denn er nennt es »fast gleichzeitig«. Nach der Lithographie wird es die Arbeit eines Dutzendmalers gewesen sein, der bei allem guten Willen doch die Züge, im Streben nach einer echten Hidalgomaske, in eine gewisse schwülstige Manier übersetzte.

Bei aller Verschiedenheit in Stil und Zeichnung wird der vergleichenden Prüfung die wesentliche Übereinstimmung dieses Kopfes mit dem des Kasseler Gemäldes nicht entgehen. Nur erscheint der Mann dort einige Jahre älter, die Gesichtsformen sind in Folge stürmischer Erlebnisse stärker durchgearbeitet, ja für einen höchstens Dreiunddreifsigjährigen (denn in diesem Alter starb Garcilaso) scheinen sie fast zu mächtig. Abweichend ist auch die Barttracht. In der Iconographie ist der Vollbart lang und zweispitzig; diese deutsche Mode, am Hofe Karls V herrschend, wurde auch von den Spaniern seines Gefolges angenommen. In unserem Gemälde ist der Bart kurz und stumpf abgerundet, ähnlich wie ihn der Kaiser selbst zu tragen pflegte. Kurz vorher hatten die spanischen Grofsen, wie Gonzalo de Cordova, Hugo de Moncada und König Ferdinand selbst noch den Bart geschoren.

Sonst aber weisen beide Bildnisse im Gesamtbau und in allen charakteristischen Zügen auf dasselbe Modell. Nur hier in florentinisch verfeinerter, dort in spanisch vergröberter Redaktion. Den ersten Platz behauptet die Nase, eine lange, stark ausladende Adlernase, in der Physiognomiker das Kennzeichen des ehrgeizigen, für das thätige Leben des Offiziers oder Politikers vorherbestimmten Charakters erkennen würden. Mit breitem Wurzeldreieck ansetzend, springt sie (in der Höhe des unteren Lides) scharf heraus, um sich im schmalen Rücken bis zu der feingeformten Basis zu senken. Ferner die breite, platte, etwas vortretende, für einen Poeten übrigens nicht gerade »schön gereimte« Unterlippe.

Die Farbe der Haare (in unserem Gemälde durch das Barett verdeckt) und Brauen giebt Carderera schwarz an, die Augen dunkel, den Bart dagegen rötlichbraun (*bermejo*); die Gesichtsfarbe brünett *(trigueño)*.

Der Kopf hat eine unverkennbare Familienverwandtschaft mit dem seines Oheims Lorenzo Suarez de Figueroa.[1]) Die Formen des alten Diplomaten sind freilich viel herber und härter.

Als besonderes Erkennungszeichen fällt ins Gewicht die kleine Insignie des Alcantara-Ordens inmitten der Brust. Garcilaso war Ritter dieses Ordens. Es wäre immerhin ein sonderbarer Zufall, dass zwei sich so ähnliche junge Männer, Zeit- und Altersgenossen, beide damals in Italien, auch diesen selben spanischen Orden besessen haben sollten. Die Wahl der Form dieses Ordens ist übrigens auch für den Geschmack der beiden Bildnisse bezeichnend. In dem Gemälde Carderera's, wie

[1]) Sein Bronzerelief in der Kathedrale zu Badajoz in der Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. II, 605 ff.

auch in den vorhandenen Stichen, ist das grofse grüne Ordenskreuz von Seide oder Tuch der linken Seite der Brust aufgenäht. In unserem Bilde wird es in der zierlichen Medaillonform einer *venéra* getragen. Dies Wort bezeichnet eigentlich die Muschel, welche die Ritter des S. Jago-Ordens trugen; ihr Näpfchen war mit dem roten schwertförmigen Kreuz geziert. Der Name wurde dann mit der Form auch auf die *insignia pectoral* der beiden anderen Hauptritterorden übertragen. In der Form stimmt das grüne Alcantarakreuz ganz mit dem roten von Calatrava: es hat vier gleich lange Arme, die in fleur de lys auslaufen. Die Venera wurde gern mit Einfassungen von Perlen und Diamanten und an goldener Kette getragen. So sieht man sie auf den Bildnissen des Kaiserlichen Sekretärs Francisco de los Cobos (Carderera, Tafel 73). In unserem Falle ist das Kreuz von goldenen Schnörkeln eingefasst, wie das Calatravakreuz des Komthurs und Generals D. Luis Quijada (T. 80). Carderera sah noch bei dem Grafen Oñate das Collar von Diamanten in Goldfassung, an dem Garcilaso sein Ordenskreuz bei festlichen Gelegenheiten trug.[1])

Auch die Feder der Schriftsteller, besonders der Kommentatoren Garcilaso's, hat uns sein Bild überliefert. Fernando de Herrera (1580) nennt seine Statur mehr hoch als mittel und von guten Verhältnissen. Ein anderer Scholiast, Tamayo de Vargas aus Toledo, betont in seiner wortreichen Schilderung die Verbindung von Anmut und Würde. Der Ausdruck der Züge war milde mit Ernst *(apacible con gravedad)*; die Stirn breit mit Majestät; die Augen lebhaft mit Gelassenheit *(sosiego)*; die Gesamterscheinung so, dass auch Die, welche nicht wussten wer vor ihnen stand, den vornehmen Mann erkannten. Eine wahrhaft männliche Schönheit. — Wirklich, in dem florentiner Gemälde — denn in dem Familienbild ist nichts derart — scheint die Doppelnatur des Mannes angedeutet, besonders in den Augen. Ihr fester Blick ist der des Weltmannes und Soldaten, aber gewisse darüber gehauchte Nuancen dieser Augen deuten auf das feinere Empfindungsleben. — Endlich sagt Cienfuegos im Leben von Garcilaso's Jugendfreund Francisco de Borja, des späteren Jesuitengenerals und Heiligen: Er war von höfischen Sitten, mit einer gewissen Würde in der einnehmenden Bildung, die ihn zum Herrn der Herzen machte bei blofser Begrüfsung. Der Zauber seines Gespräches und seines Umganges vollendete dann die Eroberung, die der Eindruck seiner Verbindlichkeit und Liebenswürdigkeit begonnen hatte. —

Auch die Tracht ist ähnlich. In dem Familienbild bedeckt das schwarze, ärmellose Wams eine Jacke, deren Ärmel von gelber Seide in gleichen Zwischenräumen weifse geschlitzte Binden umschliefsen. Im Kasseler Gemälde ist das Wams gesteppt; diese Arbeit erkennt man an dem Rautennetz von weifsen Seidenfäden, deren Durchschneidungspunkte Rosetten aus vier Perlen schmücken. Die Ärmel sind auch hier von einem sehr hellgelben Stoff, der in den Falten rötlich schillert. Das flache Barett mit einer nach hinten fallenden, unscheinbaren Feder bedeckt das auf dem anderen Bilde sichtbare, kurzgeschorene schwarze Haar. Die rechte Hand, gelbe Lederhandschuhe fassend, ruht auf der roten Tischdecke. Der Daumen der linken hakt sich in den Schwertgurt ein.

Das florentinische Bild zeigt ein nicht sehr entwickeltes Farbengefühl. Gesicht und Hände (letztere stark retouchiert) haben durch die Lasur einen starken lilarötlichen Ton bekommen, der die Wirkung der übrigens trefflichen Modellierung mittels dunkelgrauer Schatten etwas schwächt. Auch die aus dem schwarzen Wams,

[1]) Vestido, pues, el pecho Túnica Apolo de diamante gruesa. (Gongora, Cancion fúnebre.)

auf dunkelgrauem Grund grell hervortretenden weifsgelben Ärmel drücken auf diesen gedämpften Gesichtston.

Übrigens war der Kopf Garcilaso's, wenn auch in sehr getrübter Überlieferung, seit dem vorigen Jahrhundert durch mehrere Stiche, Titelkupfer der Ausgaben seiner Gedichte, hinreichend verbreitet. Sie scheinen auf ein Original aus der Zeit Philipps II zurückzugehen. Statt des einfachen gefältelten Hemdkragens, mit dem des Dichters Zeit sich begnügte, ist die spätere Halskrause *(lechuguilla)* untergeschoben. Der Stich von Manuel Salvador Carmona in dem Parnaso español von Sedano (T. VIII, 1774) ist der beste; er wurde kopiert von Blas Ametller. Auch das der kleinen Ausgabe (bei Orea) vorgesetzte hübsche Bildchen, mit der bukolischen Scene darunter, nach der Zeichnung von Jf. Rivelles, gestochen von T. L. Enguidanos, ist nach Carmona gemacht. Am bekanntesten ist das Kniestück in dem Porträtwerk *Españoles ilustres*, wie viele Blätter dieser Sammlung nach einer mit vermeintlich malerischer Freiheit gefertigten Zeichnung (von J. Maea) in fade Punktiermanier übertragen von B. Vazquez. In diesem phantastischen Tableau steht er vor dem Schreibtisch und nimmt ein Buch aus der Repositur. Eine grobe Lithographie ist dem wertvollen biographischen Artikel Navarrete's beigefügt; sie stammt aus derselben Quelle.

Wenn die neue Benennung des Kasseler Bildes richtig ist, so dürfte diese Galerie eines seltenen Stückes sich rühmen können. Es wäre nicht nur das einzige nach dem Leben gemalte Originalporträt Garcilaso's, sondern überhaupt eines der sehr wenigen Bildnisse spanischer Dichter des XVI und XVII Jahrhunderts von Kunstwert. Denn was uns zugemutet wird als Ebenbilder des Cervantes, Calderon, Lope, zu verehren, sind mittelmäfsige Machwerke, in denen besten Falles eine rohe äufsere Ähnlichkeit, aber von ihrem Geist keine Spur zu entdecken ist. Das einzige sonst bekannte gute Dichterporträt ist das seines Zeitgenossen Diego Hurtado de Mendoza von Tizian.

In dem bewegten Lebenslauf unseres Poeten fehlt es nicht an Zeitpunkten, in die man seine Aufnahme durch einen italienischen Maler verlegen könnte. Dem Leser und Besucher der Kasseler Galerie ist es vielleicht nicht unwillkommen, hier einige Mitteilungen aus diesem kurzen Leben zu finden. Die Rücksicht auf die Bestimmung dieses Jahrbuches soll bei der Auswahl möglichst mafsgebend sein.

Garcilaso de la Vega war der zweite Sohn des gleichnamigen Comendadors von Leon, Herrn de los Arcos und Cuerva, Regidor der Stadt Toledo und Alcaide von Gibraltar. Er war geboren im Jahre 1503 zu Toledo; seine Mutter Sancha, Herrin von Batres, entstammte dem alten, hochangesehenen Hause der Guzman. Der Name Lasso de la Vega gehörte eigentlich einer längst erloschenen Familie, deren Stammsitz in den Bergen Asturiens lag, nahe bei Santillana. Das AVE MARIA, GRACIA PLENA in ihrem Wappen, hat zu einer oft erzählten romantischen Legende Anlass gegeben. Der letzte Vega war in der Schlacht bei Naxera (1367) gefallen; seine Tochter Leonor vermählte sich in zweiter Ehe mit D. Diego Hurtado de Mendoza, Admiral von Kastilien, und seitdem erscheint der Name Laso de la Vega in dem Hause Mendoza.[1]) Die Tochter des Admirals nennt sich Elvira Laso de la Vega und einer seiner Enkel D. Pedro Laso de la Vega. Durch die Vermählung des Gomez Suarez de Figueroa, Herrn von Zafra in Estremadura, mit jener Elvira, kam der Name auch in dieses Haus. Dessen zweiter Sohn, D. Pedro Suarez de Figueroa, ein jüngerer Bruder des

[1]) D. Alonso Nuñez de Castro, Historia ecclesiastica y seglar de Guadalaxara. Madrid 1653. p. 135 ff.

ersten Grafen von Feria, war der Vater des Komthurs Garcilaso und Gründer dieser Nebenlinie. Den ursprünglichen Familiennamen Suarez de Figueroa führte sein Bruder, der Gesandte König Ferdinands in Venedig, Lorenzo Suarez de Figueroa.

Das Geburtshaus, der *solar* der Garcilaso, lag an einer hohen Stelle des Hügels, den das Häusermeer Toledos bedeckt, in einem alten Adelsquartier. Navagero giebt uns ein Bild dieser in einem Labyrinth enger Gassen, ohne Plätze und Gärten, zusammengedrängten, übrigens geräumigen Adelshäuser. Auf Grundmauern arabischer, westgotischer, jüdischer Gebäude erhoben sie sich, nach aufsen unscheinbar, grofsenteils von Lehm, fassadenlos, selbst ohne Balkons, oft nur einstöckig. Das Innere aber überraschte den Osteuropäer durch farbige maurische Stuckwände, Artesonadodecken und Intarsiathüren *(de lazo)*. Die Zimmer lagen um den lichtspendenden Corral, der bei den anspruchsvolleren mit Marmorplatten belegt war. Heute ist von dem Allen wenig mehr übrig; umfangreiche Klöster, Kirchen, Hospitäler haben sich mit ihren hohen, schwerfälligen, kahlen Ziegelmauern in den engen Raum gepflanzt; ungezählte Häuserkomplexe sind ihnen zum Opfer gefallen.

Der Vater dürfte selten hier zu treffen gewesen sein. Er war früh ins Haus des Königs eingetreten, zuerst als *maestresala*, später als Mitglied des Staatsrates. Dazwischen fiel der Krieg von Granada. Er gehörte zu der auserlesenen, in des Königs politische Künste eingeweihten Schar, die auf Anlass von Karls VIII italienischem Abenteuer an die Mächte gesandt wurde. Garcilaso war 1496 bis 1501 Orator bei Papst Alexander VI. Ein wichtiger Posten, während der Kampf um Neapel tobte; er hatte oft einen harten Stand und nahm über den alten Herrn im Vatican kein Blatt vor den Mund. Während dieser Zeit zahlte ihm Federigo von Neapel sechstausend Dukaten jährlich aus der Dogana. Später nahm ihn der katholische König mit nach Flandern (1506). Dass er zu Philipp dem Schönen in enge Beziehungen trat und bei des Königs Heimkehr zurück blieb, hat ihm dieser nie verziehen, er schloss ihn seitdem von seiner *privanza* aus. Er starb 1512, als der Sohn neun Jahre alt war.

Dieser verlebte seine erste Jugend in der Stadt, wo nach dem einmütigen Zeugnis der Spanier stets das reinste, mustergültige Kastilisch gesprochen worden ist. Da mit dem siebzehnten Jahre etwa ein unstetes Leben für ihn begann, wo kaum Zeit mehr war, Latein zu lernen, so wird seine Einführung in die humanistisch-klassische Bildung an die Gestade des goldenen Tago zu verlegen sein. Wohl in keiner Adelsfamilie war ihre Wertschätzung stärker, jedenfalls älter, als bei den Mendoza's. Der Name des Marques von Santillana stand hier als leuchtendes Vorbild; das Andenken von dessen Sohn, D. Pedro, dem grofsen Kardinal von Spanien († 1495), war in Toledo noch lebendig. Sein Grabmal in der Kathedrale war das früheste Monument im toskanischen Stil; an dem Hospital von Santa Cruz, damals im Bau begriffen, sahen die Spanier zuerst die reiche italienische Ornamentik vom Baumeister ihrer Kathedrale zur Verwendung gebracht.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Familienhauses ist ein grofser Platz, neuerdings Plaza de Padilla getauft. In Garcilaso's Jugendzeit stand an seiner Stelle der weitläufige Palast der alten Familie der Padilla. Nachdem Juan de Padilla auf dem Schaffot geendet, und nach Niederwerfung des Aufstandes der Kommunen, wurde sein Haus dem Erdboden gleichgemacht und Salz auf die Stätte gesät. Der erstgeborene Bruder Garcilaso's, Pedro Laso, ein Edelmann von altkastilisch-starrem Rechtsinn, im Jahre 1520 von den missvergnügten Toledanern als Vertreter ihrer Forderungen an den König gesandt, war die Seele des Widerstandes bei den Cortes von Santiago gewesen; er wurde damals Landes verwiesen.

Die Wege beider Brüder gingen weit auseinander. Der jüngere war ausersehen, den Bahnen des Vaters zu folgen. Der König Karl nahm ihn wohl auf. Der Siebzehnjährige folgte dem Hofe von Barcelona nach Galizien. Am 26. April 1520 wird er in Coruña zum *Contino de su real casa* ernannt, ein Titel Juan II, mit 45000 Maravedis Einkommen.[1]) Um dieselbe Zeit begann, wie man glaubt, die für beide so folgenreiche Verbindung mit Juan Boscan, damals Erzieher des jungen Alba.[2]) Garcilaso diente nun gegen die Comuneros, dann gegen die Franzosen bei dem Einfall Franz' I. in Navarra. Bei Olias erhielt er seine erste Blessur. Der zurückgekehrte Kaiser machte ihn zum *gentilhombre en los libros de la casa de Flandes,* am 1. Oktober 1523. Im Jahre 1526 vermählte er sich mit Elena de Zuñiga, aus einer Familie Navarras, damals Edeldame bei der Schwester des Kaisers, Eleonore, Witwe Emanuels von Portugal, der späteren Königin von Frankreich. Im selben Jahre, zu Toledo, war es, wo Boscan den Andrea Navagero kennen lernte. Während des langen Weilens des Hofes zu Granada überredete ihn der Venezianer, die exotischen Formen und den Ideenkreis italienischer Lyrik nach Spanien zu verpflanzen. Boscan, dem als Katalonier das toskanische Idiom wohl kaum fremder war als das kastilische, ist der Erste, der die alte volkstümliche Metrik aufgab. In demselben Jahre war Baldassare Castiglione als Nuntius in Granada; Boscan übersetzte in der Folge auf Garcilaso's Drängen seinen Cortigiano.

Mit der Einführung am kaiserlichen Hofe war nun Garcilaso's Zukunft unwiderruflich orientiert. Wie fortgerissen von einem mächtigen Strom, sehen wir ihn fortan in den sich aneinanderkettenden Unternehmungen Karls V auftauchen. Ein solches wechselvolles Leben entsprach seinem Drange nach Thaten und Abenteuern, dieser Mitgift von Geburt und Stand, dem Wunsche nach Kenntnis fremder Länder und Völker, vorzüglich Italiens. Aber es gab auch Augenblicke, wo das Gefühl der Abhängigkeit und Leere über ihn kam; wenn er an sein Haus und an Doña Elena dachte. Davon erzählen manche in seine petrarchischen Versspiele sich einschleichende Worte hoffnungsloser Schwermut und Lebensmüde. Wenn er »zwischen den Waffen des blutigen Mars der Zeit eine kurze Summe abstiehlt, wechselnd Degen und Feder ergreifend«.[3])

»Wie ein gemieteter Söldling gehe ich wohin mich Fortuna, ich mag wollen oder nicht, schickt, — es sei denn zum Sterben, denn da ginge ich als Freiwilliger«:

Yo, como conducido mercenario,
Voy do fortuna á mi pesar me envia,
Si no á morir; que aquesto es voluntario.

Er folgt Karl wieder, als dieser von Barcelona, am 28. Juli 1529, über Genua zur Krönung in Bologna fährt. Er ist mit bei der Belagerung von Florenz (1530).[4]) Im August sendet ihn die Kaiserin an den französischen Hof mit Briefen für ihre

[1]) Vida de Garcilaso, in der Coleccion de documentos inéditos XVI. 1850, von Eustaquio Fernandez de Navarrete, nach den von D. Martin Fernandez de Navarrete gesammelten Urkunden.

[2]) Las obras de Juan Boscan. William I. Knapp, Madrid 1875, p. XI ff.

[3]) Entre las armas del sangriento Marte Hurté del tiempo aquesta breve suma, Tomando ahora la espada, ahora la pluma.

[4]) Damals erhielt er 80000 Maravedis auf Lebenszeit, alle drei Jahre zahlbar, ohne Verpflichtung am Hofe zu leben oder zu dienen, Docum. inéd. XVI.

Schwägerin Eleonore, — eine geheime Weisung trug ihm Beobachtung der Grenzverhältnisse auf. Im folgenden Jahre, nachdem er sich in einer Anwandlung von Heimweh vergebens um einen Posten als Regidor von Toledo beworben, trat er in Beziehungen zu dem 25jährigen Ferdinand Alvarez von Toledo, der ihn liebgewann und als Begleiter nach Deutschland wünschte. Es galt hier die Verteidigung Wiens gegen Soliman. Sehr zur Unzeit kam ein unliebsamer Zwischenfall. Ein vornehmes Fräulein, Isabel de la Cueva, Nichte des Herzogs von Alburquerque, hatte sich gegen den Willen ihrer Verwandten und des Kaisers mit einem Neffen Garcilaso's trauen lassen; er selbst war einer der Hauptmitschuldigen. Verhaftung und Verbannung auf die Insel Schütt war die Strafe. Er nahm den Denkzettel tragischer als nötig. Er sieht sich »in der Gewalt und den Händen Eines, der nach seinen Gelüsten machen kann, was er will«. »In einer Stunde ist alles vernichtet, wofür mein ganzes Leben sich verzehrt hat.« Das schrieb er beim Rauschen der Donau, *rio divino,* umgeben von einer Stätte ewigen Frühlings und Nachtigallenschlags, in der dritten Canzone.

Die Bitten Don Fernando's erreichten, dass er sich ihm und seinem Oheim [1]) D. Pedro de Toledo, Marques von Villafranca, auf der Reise nach Neapel anschliefsen durfte. Die zweite Ecloge ist im letzten Teil dem Preise Alba's gewidmet. Er schildert dessen Schloss Alba de Tormes, und wie bei seiner Geburt die drei Grazien, in feine Schleier gehüllt, zugegen waren. Der junge Mann machte auf ihn den Eindruck einer aufsergewöhnlichen Natur. Er wendet auf ihn ein Wort des Ariost an, Orlando X, 84:

Natura il fece, e poi ruppe la stampa.[2])

Die Reise ging über Rom. Am 4. September 1532 zog der neue Vizekönig, in seinem Gefolge Garcilaso, in Neapel ein. Hier nun, in Gesellschaft des gleichaltrigen und gleichgesinnten Alonso de Avalos, Marques del Vasto, verbrachte er die glücklichsten, reichsten Jahre seines Lebens, — »am Gestade der Sirene«.

Noch war Alles voll von der Erinnerung an den kürzlich in hohen Jahren verstorbenen Sannazar, dessen Dichtungen Garcilaso nun eifrig las. Der Vizekönig suchte ihn in die diplomatische Laufbahn zu bringen, er verwandte ihn für seine geheime Korrespondenz mit dem Kaiser, und gern hätte er ihn als Kastellan des Schlosses Rijoles an das Reich gefesselt. Der Feldzug von Tunis (1534) warf ihn nach Afrika. Hier begegnet sein Name unter den Zwölfen, die vor den Mauern der Stadt den tollkühnen Angriff auf achtzig numidische Reiter wagten. Er erhält zwei Lanzenstiche, einen durch den Mund, den anderen durch die rechte Hand. Ferdinand Carafa und der Kaiser mit seinen *hombres de armas* eilten den Bedrohten zu Hülfe, der letztere zog selbst den Andrés Ponce unter dem Pferd hervor. Über Sizilien kehrte er zurück, voll stolzer Träume. In Goleta dichtet er ein Sonett an Boscan (33). Er sieht das Römerreich in Afrika wiederhergestellt und erinnert sich an Petrarca's Wort in der XVI Canzone vom noch nicht erstorbenen *antiguo valor italiano.* Dazwischen drängen sich seinem tiefersehenden Verstand auch schwere Zweifel auf. Er fragt sich,

[1]) Nicht Vater des Herzogs Ferdinand von Alba, wie Ticknor angiebt (History of spanish literature I, 491) sondern der jüngere Bruder seines Vaters D. Garcia.

[2]) Seine Umschreibung fällt gegen den concisen Ausdruck Ariosto's ab.

Una obra sola quiso la natura
hacer con este, y rompió luego apriesa
la estampa do fué hecho tal figura.

was sein Vaterland von dem Allen haben wird. »Ein wenig Ruhm? Einige Gewinnste? Oder Hass? — das wird Der wissen, der einst unsere Geschichte liest. Da wird man sehen: wie Rauch vor dem Wind wird unsere Arbeit zerstieben.« — Das schrieb ein dreifsigjähriger Offizier, ein Spanier, lorbeerbekrönt, auf der Rückkehr von einem kühnen siegreichen Feldzuge; das hatte er die Klarheit und Kraft des Geistes, zu denken und zu schreiben:

Qué se saca de aquesto? Alguna gloria?
algunos premios? ó aborrecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia;
veráse allí que como el humo al viento
así se deshará nuestra fatiga.

Immerhin waren es schöne Tage, als er mit dem siegreichen Heere wieder in Neapel erschien. Seine grofse Narbe auf der Wange und seine stotternde Sprache machte ihn den Schönen noch anziehender. —

In diesen dreifsiger Jahren mag unser Bildnis entstanden sein, in Florenz oder in Neapel. Besäfse man ein Dokument über die Verleihung des Alcantara-Ordens, so würde sich die Zeit nach der einen Richtung hin präzisieren lassen. Garcilaso war bei den Italienern ebenso gern gesehen wie bei den spanischen Kavalieren des Hofes. Seine Liebenswürdigkeit, Lauterkeit, sein feines Benehmen hatten ihm ihre Herzen erobert. Er war auch musikalisch, er spielte Guitarre und Harfe. Bembo hörte, in der damaligen Überflutung Italiens durch die Spanier sei keiner nach Neapel gekommen, der so allgemein geliebt und verehrt wurde.[1]) Sein Freund Alonso Davalos hat manche italienische Maler beschäftigt, aufser Tizian z. B Luca Penni und dessen Schüler Lionardo genannt Il Pistoja. Dass Bildnisse von ihm in Neapel zurückgeblieben sind, ist wahrscheinlich. Der Dichter Marino besafs im Anfange des XVII Jahrhunderts eines in seiner ansehnlichen Bildnisgalerie, zu der er selbst einen poetischen Kommentar herausgegeben hat.[2])

Der unglückliche Einfall des Kaisers in die Provence (1536) ist auch Garcilaso verhängnisvoll gewesen. Auf dem Wege nach dem Norden, in Rom, hatte Karl V den Beschluss gefasst, den Krieg in Feindes Land zu werfen, und feierlich selbst verkündigt. Auf der Strecke von Rom bis Siena und Florenz war der Dichter in seinem Gefolge. Am 4. Mai erhielt er den Befehl, Instruktionen für Doria und Leiva nach Genua und Mailand zu überbringen. Er selbst bekam den Posten eines Maestre de Campo. Obwohl es nicht an Warnungen und schlimmen Ahnungen fehlte, wurde der Zug mit hochgespannten Erwartungen begonnen. Tizian kam Ende Mai in das kaiserliche Hauptquartier zu Asti. Er fand seinen Gönner so umdrängt, dass er mit Mühe eine Audienz erlangte. »Alles macht sich bereit zum Aufbruch in der Richtung nach Frankreich, voll Thatenlust; man hört nichts als Trommeln.« Diese Siegesgewissheit

[1]) Omnium Neapolitanorum qui te novissent, sermonibus attestationibusque confirmari, his temporibus, quibus maxime Italiam vestrae nationis referserunt, quem omnes plane homines te uno ardentius amaverint, cuique plus tribuerint illam ad Urbem ex Hispania venisse porro nullum. Bembo an Garcilaso VII. Kal. Sept. 1535.

[2]) La Galeria del cavaliere Marino distinta in pitture e sculture. Napoli 1620, p. 210:

Del poetico giorno
Aperse al clima ispano i primi albori
Il raggio matutin de' miei spendori etc.

gründete sich darauf, dass man den König und sein Heer sich alsbald gegenüberzufinden hoffte. Aber auf den Rat des Connetable von Montmorency war strenge Defensive beschlossen worden; nach unsäglichen Mühsalen in dem verwüsteten Lande musste sich der Kaiser zum Rückzug entschliefsen. Dabei kam er, vier Meilen von Fréjus, an einem Turm de Muey vorbei, der von streitbaren Bauern besetzt war. Der Turm sollte genommen werden, Garcilaso war unter den Ersten, die die Sturmleiter erklommen, er hatte nicht Zeit gehabt sich zu wappnen.[1]) Ein Stein traf ihn schwer am Kopf. Der Kaiser, der ihm gelegentlich ein strenger Gebieter gewesen war, verriet da, wie sehr er ihn ins Herz geschlossen hatte. Aufser sich vor Schmerz und Zorn, befahl er — ein achilleisches Totenopfer — die feindliche Besatzung an den Zinnen aufzuknüpfen. Garcilaso wurde nach Nizza gebracht; er starb nach wenigen Tagen. Bei seinem Tode war der Marques von Lombay, Francisco de Borja, zugegen, derselbe der später, erschüttert durch den Anblick der Leiche seiner jugendlichen Königin, Isabel von Valois, der Welt entsagte. Die Leiche wurde in S. Domenico in Nizza beigesetzt, und dann nach Toledo übergeführt. Er hinterliefs einen gleichnamigen Sohn, der zwanzig Jahre später bei der blutigen Erstürmung von Vulpiano durch Brissac fiel. Ein zweiter Sohn trat in den Predigerorden, Fray Domingo de Guzman; die Tochter Sancha vermählte sich mit einem Puertocarrero.

So war hier eine Zukunft vernichtet worden, von der es Garcilaso nur vergönnt gewesen war, Verheifsungen zu geben. Von dem so früh ihm eröffneten Pfad zu den hohen Zielen des Ehrgeizes war er plötzlich in die hohle Tiefe des Grabes geglitten, fern vom Vaterlande und den Seinen. Auch die unedlen Nebenumstände dieses Todes liefsen ihn den Zeugen wie einen grausig sinnlosen Zufall erscheinen. Obwohl der junge Mann mitten im Sonnenschein der Jugend und des Glückes den vorausgeworfenen kalten Schatten wohl gefühlt hat. Er und seine jugendlichen Thaten wären längst vergessen ohne das Heftchen Verse, die sich im Nachlasse seines Freundes Boscan fanden und von dessen Witwe als viertes Buch der Dichtungen ihres Mannes im Jahre 1543 zu Barcelona herausgegeben wurden. Sein Ruhmestitel ist, dass er den petrarchischen Formen, oder, wie die Spanier sagen, dem *verso largo* in der kastilischen Sprache mit einem alle Zeitgenossen verdunkelnden Glück Bürgerrecht verschafft hat. Vielen mag es wunderlich erscheinen, dass der Name des kühnen Ritters, vollendeten Hofkavaliers und angehenden Diplomaten nur als Verfasser von nachgeahmten Schäfergedichten und Liebesklagen unsterblich geworden ist. Aber diese Kontrasterscheinung ist nichts Ungewöhnliches; sie kommt im Leben grofser Kriegsmänner vor. Wir haben uns seit Goethe gewöhnt, die Dichtung als Ausdruck des Menschen und seiner Erlebnisse zu begreifen; aber zuweilen war sie ein Asyl zur Rettung aus dem, was die Geschichte als ihren Lebensinhalt erzählt. Das Auge, das auf dem Blute der Schlachtfelder verweilt hat, war durstig nach der grünen Komplementärfarbe arkadischer Haine.

Niemand wird heute Garcilaso's Urteil beistimmen, dass »bis dahin nichts in spanischer Sprache geschrieben sei, was nicht recht wohl zu vermissen wäre«. Manche werden auf seines Gegners Castillejo Seite treten, wenn er den in Kastilien eingeführten Petrarchismus als einen Verrat am Volksgeist, wie eine anabaptistische Ketzerei brandmarkt. Seine Zeit nannte ihn *el principe de la poesia española;* aber schon Lope

[1]) Das Genauere über den sehr verschieden erzählten Vorfall im Tratado de las Campañas de Carlo V, por Martin Garcia Cerezeda, in den Bibliófilos españoles Madrid 1874, II, 196. W. I. Knapp in der Vorrede zu seinem Boscan, XXII.

de Vega wollte dies von seinem Kommentator Herrera verkündigte Prinzipat des »mit tausend Lorbeern bekrönten« Mannes auf seine — längst vergangene — Zeit einschränken. »Die Jahrhunderte vergehen«, sagt er, »und die Quelle die im Winter lau *(templada)* scheint, dünkt uns im Sommer eisiger als Schnee.[1]) Phönix und Adler erneuern sich.« Und Calderon spricht von den »längst entschlummerten Erinnerungen« Boscans und Garcilaso's.

Man müsste eine der schönsten Sprachen der Welt seine eigene nennen und in jenem Jahrhundert gelebt haben, um den Eindruck zu verstehen, den eine dem Virgil nachempfundene Reinheit der Sprache und sanfte Melancholie der Empfindung in der selbst bei den Gleichstrebenden noch so rauh klingenden kastilischen Sprache damals ausübte,[2]) um diese krystallklare Durchsichtigkeit, diesen Wohllaut der Wortfolge, diesen ebenmäfsigen Fluss der Versführung zu genieſsen. Man hat bemerkt, dass nicht ein Wort, nicht eine Phrase bei ihm vorkommt, die heute auf gehört hätte, rein kastilisch zu sein; — dessen könne sich kein so früher Schriftsteller rühmen.[3]) Darum werden seine Verse dauern, so lange diese Sprache gesprochen wird, wenigstens so lange noch ein spanisches Ohr die Unbefangenheit hat, auf Formvollendung des Sprachinstruments zu achten.

Jenes unstete Wanderleben in der Fremde hat ihm auſser Wunden und Liebesabenteuern auch seine Inspirationen gebracht. Der Genius unter der Maske des Zufalles führt ihn an die Orte, wo die Schatten der Vergangenheit seinem Ohr vernehmbar wurden. Er verrichtet seine Andacht in Vaucluse:

— do nació el claro fuego del Petrarca —

Am Fusse des Ätna hat der Erneuerer sicilischer Musen an seinen Freund in Barcelona die zweite Elegie geschrieben. Am Grabe Virgils und Sannazaro's fällt der Schulstaub ab von ihren Blättern. Die Entlehnungen, die man so oft bei seinen schönsten Stellen wahrnimmt und die von gelehrten Kommentatoren gewissenhaft verzeichnet worden sind, erscheinen da in anderem Lichte, — wie eine Seelenwanderung. Das geistige Leben der Menschheit bewegt sich selten in gerader Linie, oftmals aber in groſsen Zirkeln. Es giebt nichts Wertvolles, das der ruhelose Strom des Werdens (der ja nicht schafft, sondern nur zu Tage bringt) für immer verschlänge:

Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.

Garcilaso's Reste wurden zu Toledo im Familienbegräbnis in S. Pedro Martir, der Kirche der Dominikaner beigesetzt. Ein Denkmal erhob sich über der Stätte, errichtet wohl von der Witwe. Die Kirche war im Anfange des XV Jahrhunderts (1407) in gotischem Stil erbaut worden, damals als die Dominikaner ihren Konvent von der alten Kirche S. Pablo unten vor der Puerta nueva in die hochgelegene Mitte der Stadt versetzten. Im Jahre 1589 ist sie durch einen weiträumigen Neubau ersetzt

[1]) Im Laurel de Apolo. Silva I und IV. Obras sueltas I, 14, 80.

[2]) Sein portugiesischer Zeitgenosse Camões nennt ihn *o brando e doce Lasso Castelhano,* Octave I, 215f., »den sanften und süſsen Lasso«. Auf diese Stelle machte mich Herr Professor W. Storck aufmerksam.

[3]) Ticknor, a. a. O. I, 495.

worden. Die Überlieferung bezeichnet eine Kapelle der neuen Kirche, zur Rechten des Altarhauses, U. L. F. vom Rosenkranz geweiht, als den Ort des Erbbegräbnisses der erloschenen Familie. Die Beschreibungen von Toledo erklären sogar die beiden Marmorfiguren knieender gepanzerter Ritter, in einer rohen Nische der Wand rechts vom Altar, als die Statuen Garcilaso's und seines Vaters, des Komthurs von Leon.[1]) Nach anderen Angaben wäre der im Jahre 1555 gefallene Sohn des Dichters unter einer Platte *(losa)* an der Seite des Vaters beigesetzt worden. Hier muss man indess Einsprache erheben. Diese Statuen machen einen apokryphen Eindruck. Die beiden einander auffallend ähnlichen, derben, viereckigen Breitköpfe, mit kurzen, geraden Nasen, zeigen einen den Gemälden völlig widersprechenden Typus. Nach der vagen, schablonenhaften Behandlung sind es Fabrikarbeiten aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts. Die Fabrik ist dieselbe, aus der die, freilich viel vorzüglicheren, grofsen Bildsäulen des Grafen von Fuensalida und seiner Gemahlin, sowie seiner Ahnen, an den Stirnwänden des Querschiffes hervorgegangen sind. Aber jener Graf, D. Pedro Lopez de Ayala, starb erst 1599.

Wahrscheinlich vereinigte die Gruft des Dichters Reste mit denen seiner Gattin. Dies geht hervor aus der *Cancion fúnebre* des Luis de Gongora.[2]) In schattenhaften Umrissen baut sich in diesem Gedicht das Bild eines Doppelgrabes vor uns auf. Ein Sarkophag mit zwei edlen Gestalten von weifsem Marmor, wie ein stummes Brautbett, steht in einer von farbigem Marmor und Gold strahlenden Umgebung, der Kapelle (?).

Hat Gongora hier ein wirkliches Denkmal vor Augen gehabt, das er noch vor der Niederlegung des alten S. Pedro Martir (er war damals 28 Jahre alt) dort gesehen haben konnte? Von einem solchen Mausoleum giebt es sonst keine Kunde und keine Spur. Oder sollen diese dunkeln Strophen nur einen frommen Wunsch ausdrücken, das andeuten, was man nach seiner Ansicht der Ruhestätte des Dichters geschuldet hätte? Pietätvoller idealer Enthusiasmus — dies wäre dann der Sinn seiner Worte — macht mich hier zum Bildhauer und beschwört zwei lebenatmende Marmorbilder einer Urne . . . . . Da aber jetzt nichts der Art des Wanderers Schritt aufhält, so möge an die Stelle der fehlenden Anschauung des Dichterantlitzes, eine fühlbare Nähe anderer Art treten: Geistesgemeinschaft; und so folgt die Erinnerung an die jedem Gebildeten geläufigen Dichtungen, und der Trost: Seine wahre Pyra ist dieser Häuserberg von Toledo, seine Inschrifttafel jeder Stein der alten Stadt. —

Etwas mehr Glück hatte der Verfasser auf der Entdeckungsfahrt nach dem Geburtshause des Dichters. Von den Nachbarn wäre es freilich kaum zu erfragen gewesen, ohne die topographische Notiz in Ramon Parro's Buch.[3])

---

[1]) R. Parro, Toledo en la mano II, 62.

[2]) Das Gedicht führt die Überschrift: Al sepulcro de Garcilaso de la Vega, excelente poeta Toledano, que está enterrado en Toledo con su mager. Die ersten Strophen lauten:

Piadoso hoy celo, culto
Cincel, hecho de artífice elegante,
De mármol espirante
Un generoso ánima y otro bulto
Aquí, donde entre jaspes y entre oro
Tálamo es mudo, túmulo canoro.

Aquí, donde coloca
Justo afecto en aguja no eminente,
Si no en urna decente,
Esplendor mucho, si ceniza poca,
Bien que, milagros despreciando egipcios,
Pira es suya este monte de edificios.

[3]) A. a. O. II, 625.

Vom Platze Padilla schreitet man die Steige *(cuesta)* von S° Domingo hinunter und biegt ein in die erste Seitengasse rechts, die Galerie *(cobertizo)* von S° Domingo. Letztere führt nach dem Platze vor der stattlichen Bernhardinerinnenkirche Santo Domingo de Silos, einem Bau der portugiesischen Maria de Silva, merkwürdig durch den Retablo mayor, der mitsamt seinen Gemälden und Statuen ein Werk des Domenico Theotocopuli ist (1575). An jener Stelle, zwischen Padillaplatz, Galerie und Steige von S° Domingo liegt eine mauerumschlossene Ruinenstätte nebst einem kleinen alten Wohnhaus: das ist, was einst der Solar de los Garcilasos hiefs. Der Bauplatz war steil abfallend, der Hof *(corral)*, oben an den Padillaplatz stofsend, schliefst sich terrassenartig dem Palast an. In diesem Corral fanden sich noch Reste feinen Ziegelbelags und zwei wohl erhaltene Brunnenbrüstungen *(bocales)*. Duftige Blumenbeete pflegte der Bewohner des kleinen Hauses, ein bescheidener Bürger, der jüngst Haus und Stätte angekauft hatte, »wegen Garcilaso's«, wie er sagte. Vor fünfzig Jahren stand das Gebäude noch aufrecht, von vielen armen Familien bewohnt; im Befreiungskampfe von 1808 versammelte sich hier die Freiwilligenschar der Studenten *(batallon del sagrario)*.

In der Mauer aus Bruchsteinen mit Ziegelschichten wechselnd, die an jenen *cobertizo* stöfst, erzählen breite hohle Fenstergerüste noch von dem grofsen Saal des Hauses. Hier hatte im Jahre 1498 der Comendador von Leon König Emanuel von Portugal beherbergt, als dieser zu seiner Vermählung mit der spanischen Prinzessin Isabella, nach dem Tode des Prinzen Juan Erbin des spanischen Thrones, in Toledo eingetroffen war. Das katholische Königspaar und die Braut bewohnten damals den Palast Padilla.

Der nächste der dort nach Garcilaso fragt, wird wohl auch diese Ruinenstätte nicht mehr finden.

Am Gestade des Posilipp hat er ein Sonett geschrieben, das aus zwei Hälften von sehr ungleichem Ton besteht. Es beginnt: »Das Meer liefs ich und die Länder zwischen mir und allem Köstlichen das ich, Ärmster, mein nannte, und Tag für Tag ferner wandernd habe ich Völker, Sitten, Sprachen durchgezogen. Schon habe ich den Glauben an die Heimkehr verloren; in meinen Einbildungen suche ich eine Arznei, meine gewisseste Hoffnung aber bleibt jener Tag, der beides, Leben und Sorge enden wird«[1]). Der Rest des Sonetts ist frostiges Gedankenspiel an die Adresse einer spröden Schönen.

---

[1]) La mar enmedio y tierras he dejado
De quanto bien, cuitado, yo tenia,
Y yéndome alejando cada dia,
Gentes, costumbres, lenguas he pasado.
Ya de volver estoy desconfiado:
Pienso remedios en mi fantasia:
Y el que mas cierto espero, es aquel dia
Que acabará la vida y el cuidado. Garcilaso, Soneto III.

Petrarca in der IV. Canzone:

Quante montagne ed acque,
Quanto mar, quanti fiumi
M'ascondon que' due lumi
Che quasi un bel sereno a mezzo 'l dia
Fer le tenebre mie ec.

Garcilaso's Verse sind eine Variation auf die Stelle in der vierten Canzone des Petrarca, vermittelt durch Sannazar; aber diesmal dürfte die Nachahmung vor dem Original Echtheit der Empfindung voraus haben. —

Diese Worte klangen mir im Ohr, als ich an einem klaren, eisigen Novembermorgen auf derselben Stelle stand, die dem Dichter vor Jahrhunderten bei jenem Sonett vorgeschwebt hatte. Todesmüde kleidet sich in Heimweh nach den Orten der Jugendzeit. Am »Gestade der Sirene«,

de ocio y de amor antiguamente llena (Elegia II)

zog es ihn nach der harten Klippe der alten Gotenstadt, nach diesen jetzt zerbrökelnden Mauern des Vaterhauses. Das Marmorgrab, das ihm Liebe und Schmerz der Seinigen gebaut, ist nicht mehr zu finden; aber wozu auf diesem Scherbenberg Toledo, diesem grofsen Grab, nach einer einzelnen Urne suchen. Gongora, der noch in dem Rauschen des Schilfs des Tajo die melodischen Klagen seiner Hirten zu hören glaubte, meinte ja in andalusischer Überschwenglichkeit:

pira suya es este monte de edificios.

JUDITH LEYSTER

VON C. HOFSTEDE DE GROOT

Die Mehrzahl der malenden Holländerinnen des XVII Jahrhunderts ist für das Gesamtbild der Schule ohne Belang. Künstlerinnen, wie die Maria de Grebber, Gesina ter Borch, Alida Withoos, Maria Schalcken, Susanna van Steenwyck, Geertje Pieters, Aleyda Wolffsen und wie sie weiter heifsen mögen, haben höchstens für die Spezialforschung Interesse. Nur die Blumenmalerinnen Maria van Oosterwyck und Rachel Ruysch gelangten zu gröfserer Berühmtheit und werden in der Geschichte der holländischen Kunst stets mit Ehren genannt werden. Die vorliegende Arbeit versucht, diesen beiden Gestalten eine dritte hinzuzufügen, diejenige einer Frau, die von ihren Zeitgenossen aufs Höchste gerühmt, seitdem ganz in Vergessenheit geraten war. Ihr Name ist Judith Leyster. Sie übertrifft ihre beiden eben genannten Kunstschwestern noch dadurch, dass sie der interessantesten Periode der holländischen Kunst, derjenigen des Aufganges, angehört, dass sie aufserdem die Gattin war eines der bekanntesten und fruchtbarsten Maler ihrer Zeit, des vor einigen Jahren an eben dieser Stelle zu neuen Ehren gebrachten Jan Miense Molenaer und ganz besonders

Sannazaro, L'Arcadia VII (Prosa):

Ed io per tanto spazio di cielo, per tanta longinquità di terre, per tanti seni di mare, dal mio desio dilungato, in continuo dolore e lagrime mi consumo.

dadurch, dass sie zu den begabtesten Nachfolgern des Frans Hals gehört; ja, ich meine sogar — auch auf Grund der Vorkommnisse im Kunsthandel der letzten Zeit — behaupten zu dürfen, dass keiner seiner Schüler ihm näher kommt als sie.

1. IHR LEBEN

Über ihr Leben sind wir erst in letzter Zeit etwas näher unterrichtet.[1]) Sie entstammte einer entweder in Zaandam oder Haarlem ansässigen Familie. Ihre Eltern hiefsen Jan Willemsz Leystar und Catharina Jaspersdochter. Sie wohnten im Jahre 1639 zu Zaandam, und hatten aufser der Judith noch mindestens fünf Kinder, drei Töchter und zwei Söhne, welche in einer Akte aus demselben Jahre namentlich aufgeführt werden. Wann unsere Künstlerin geboren wurde, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Das früheste ihr bis jetzt zuzuschreibende Bild ist 1629 datiert; im Jahre vorher aber wird sie bereits mit folgenden Worten in Samuel Ampzings Beschryving ende Lof der Stad Haerlem (S. 370) rühmend erwähnt:

Nu moet ik Grebber noemen
Den Vader, ende Soon, en ook de Dochter roemen.
* Judith Wie sag oyt schilderij van eene dochters hand?
Leyster * Hier schilderter noch een met goed en kloek verstand.

Dieses Lob aus dem Jahre 1628 lässt darauf schliefsen, dass sie um die Wende des Jahrhunderts oder ganz kurz danach geboren wurde. Im Jahre 1633 wird sie als Mitglied der Haarlemer Lucasgilde aufgenommen[2]), zwei Jahre später hatte sie einen Willem Wouters zum Schüler, der nachher in die Lehre des Frans Hals übertrat und im nächsten Jahre 1636 verknüpft sie ihre Lebensschicksale mit denen des Jan Miense Molenaer, der sie am 1. Juni[3]) zu Heemstede bei Haarlem heiratete. Ihr Gatte hatte schon damals Beziehungen zu Amsterdam: im April 1636 wird dort eine Restforderung von fl. 10 an ihn erwähnt. Dann wird das 1637 datierte Familienbild bei Jhr. W. van Loon zu Amsterdam als Beweis für seinen ständigen Aufenthalt in Amsterdam verwendet. Es ist mir aber nicht bekannt, ob man aufser vielleicht einer Familientradition Beweise hat, dass die dargestellten Personen Amsterdamer gewesen seien. Ununterbrochen kommt Molenaer seit März 1639 in Amsterdam vor und zwar gerade in dem bereits erwähnten Dokument, worin die Verwandten seiner Frau aufgezählt werden. Sie quittieren gemeinsam über den Restbetrag der Erbschaft ihres Grofsonkels Henrick Henricksz, des Verwalters des St. Elisabethspitals in Haarlem, im Betrag von fl. 723 · 8 · 4. Bis zum Ende des Jahres 1648 ist Molenaer in Amsterdam nachweisbar; in demselben Jahre kauft er sich ein Haus mit Anwesen zu Heemstede, und hier verschied ihm zwölf Jahre später, Anfangs Februar 1660, seine Gattin. Durch gedruckte Einladung zu ihrem Begräbnis, welche van der Willigen mitteilt, sind wir auch über den Namen ihrer Wohnung, »Het Lam« und die Lage derselben »in der Nähe des Waldes des Herrn Pauw«[4]) unterrichtet. Mit einem gewissen Grade der

[1]) Bode und Bredius im Jahrbuch d. Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1890, II. Bredius in Obreens Archief VII, 290ff.

[2]) v. d. Willigen, les Artistes de Haarlem, S. 202. Im Texte steht 1613, was aber in den Errata verbessert wird.

[3]) Nicht am 1. Juli wie a. a. O. bei Bode und Bredius.

[4]) Des Besitzers von Schloss Heemstede.

Wahrscheinlichkeit darf noch eine Notiz bei van der Willigen (S. 140), wonach Judith Jans am 11. November 1631 mit dem aus dem Leben Adr. Brouwers bekannten Malerwirt, Barent van Someren, als Zeuge bei der Taufe von Frans Hals' Tochter Maria auftritt, auf unsere Künstlerin bezogen werden. Leider ist die Eintragung ins Taufregister vom Küster besorgt worden, sodass ihre Namensunterschrift, die sonst zum Vergleiche hätte herangezogen werden können, fehlt.

Ob Judith Leyster ihrem Gatten Kinder geschenkt hat, ist nicht bekannt. Aufser im Dokument von 1639 kommt sie noch wiederholt in den von Bredius aufgefundenen Akten vor, ohne dass diese jedoch Wichtiges über ihre Person enthielten. Eins dieser Stücke, noch nicht veröffentlicht und in bekannter Uneigennützigkeit mir überlassen, ist vom Jahre 1655: am 9. Januar dieses Jahres verkauft der Maurer Hendrick Bouwens in Amsterdam an Johannes Molenaer, Maler in Haarlem, für 8200 fl. ein Haus und Grundstück im Voetboogstraat in Amsterdam. Molenaer wird als Kaufpreis im Mai jenes Jahres für 4200 fl. Gemälde liefern, von zwei unparteiischen Malern zu taxieren. Die übrigen 4000 fl. werden hypothekarisch mit fünf Prozent verzinst werden. Der Verkäufer wird noch »eene curieuse kistemakersleuningh aen de trap van de opcaemer« liefern. Judith Leyster tritt für ihren Mann auf und unterschreibt die Akte:[1])

Von höchstem Interesse ist ferner eine Erwähnung bei Theod. Schrevel, der etwa zwanzig Jahre nach Ampzing und für die ältere Zeit stark an diesen anlehnend, eine zweite Beschreibung Haarlems, erst (1647) in lateinischer[2]), dann im nächsten Jahre in holländischer Sprache veröffentlichte.[3]) In letzterer Ausgabe heifst es S. 384 u. A.: »Daer syn oock veele Vrouwen gheweest, in de Schilderkonst wel ervaren, die voornemelyck by onse tydt noch vermaert zyn, die met de mans haer soude konnen versetten in de maelkonst van welcke insonderheydt uytmuyt, Judith Leister wel eer genaemt, de rechte Leyster in de konst, daer sy oock de naem van draeght de huysvrouw van Meulenaer, die oock een vermaert schilder is, van Haerlem geboren, tot Amsterdam wel bekent«.

Zum richtigen Verständnis des deutschen Lesers ist hier auf das Wortspiel mit dem Namen Leister, wörtlich Leit-stern, aufmerksam zu machen, welches Schrevel sich, ganz dem witzelnden Geiste seiner Zeit entsprechend, erlaubt. Er sagt: »Es hat viele malkundige Frauen gegeben . . . von denen sich insbesondere auszeichnet Judith Leister, früher so genannt, der rechte Leitstern in der Kunst, wovon sie auch den Namen trägt, die Hausfrau des Meulenaer etc.« Auch in der lateinischen Ausgabe hat er gemeint, auf diese Bedeutung des Namens hinweisen zu müssen, indem er sagt: »Juditha Leyster in arte vero Cynosura aut Helice[4]) a qua et nomen gerit«.

Mit dieser Erwähnung bei Schrevel ist das, was wir über das Leben der Künstlerin wissen, erschöpft. Beiläufig will ich hier noch auf die Wahrscheinlichkeit

---

[1]) Protokoll des Notars C. Tou in Amsterdam.

[2]) Harlemum, sive urbis Harlemensis incunabula; Lugd. Bat. 1647.

[3]) Harlemias, of de eerste stichting der stad Haerlem, Haerlem 1648.

[4]) Cynosura, der immer am selben Ort am Himmel stehende Polarstern, und Helice, der in unserer Gegend nie untergehende Grofse Bär dürfen mit Recht für den Leitstern par excellence genommen werden.

JUDITH LEYSTER

DIE NÄTERIN

ORIGINAL IN DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE IM HAAG

DER FLÖTENSPIELER

ORIGINAL IM NATIONAL-MUSEUM ZU STOCKHOLM

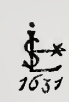
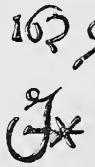
hinweisen, dass ihre Gesichtszüge uns überliefert sind in einem von ihrem Gatten wiederholt benützten jugendlich weiblichen Modell, von dem bei Bode und Bredius a. a. O., S. 72, die Rede ist. Näheres hierüber muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

2. IHRE KUNST

Über ihre Kunst besitzen wir nur eine genauere zeitgenössische Angabe, und zwar die Anführung eines Bildes mit zwei lachenden Köpfen und einer Katze in Lebensgröfse und nach dem Leben gemalt, in einem Amsterdamer Inventar vom Jahre 1642. (Bredius, Obreens Archief VII, 292, Prot. des Notar P. de Bary, Amsterdam 15. Sept. 1642).

Hieran schliefsen sich nun die in letzter Zeit auf unsere Künstlerin bezogenen Bilder an. Eines von diesen, welches vor einigen Monaten (Mai 1893) in einem Londoner Prozess zwischen den Kunsthändlerfirmen Wertheimer und Lawrie Aufsehen erregte, da es um etwa 92 000 Mark als ein Werk des Frans Hals verkauft worden war, trägt das Monogramm, welches zur Identifizierung seines Urhebers Anlass gab. Es hat die folgende Form, welche, trotzdem ein zu spitzfindiger Expert sämtliche Buchstaben des Namens F. Hals daraus lesen zu können glaubte, doch augenscheinlich nur eine Auflösung in J. L. und ein Sternchen zulässt:

Dieses Bild eines lachenden und musizierenden Paares, welches in Abbildung S. 194 beigefügt ist, zeigt in dem Gegenstande, sowie in der breiten und geistreichen Behandlung aufs deutlichste den unmittelbaren Einfluss des Frans Hals und ist diesem Meister durchaus ebenbürtig; in der harmonischen Zusammenstellung der frischen Farben sogar fast überlegen. Wenn wir uns nun einmal die oben angeführten Beziehungen der Leyster zu Frans Hals und seiner Schule, sodann das Wortspiel Schrevels mit ihrem Namen Ley-ster = Leitstern, in dritter Linie die Übereinstimmung des Vorwurfs zwischen den im Inventar von 1642 erwähnten und in London verkauftem Bilde erinnern, endlich dann die Form des Buchstabens J des Monogramms mit der von Leysters Namensunterschrift unter dem oben mitgeteilten Aktenstück vergleichen, so unterliegt es wohl keinem Zweifel mehr, dass wir hier ein Werk der ihrer Zeit so hoch gefeierten Künstlerin vor uns haben.

Mit einem Monogramm ähnlicher Gestalt versehen, giebt es Bilder in den Museen zu Stockholm , im Haag  , in der Galerie Six zu Amsterdam  und in der seitdem versteigerten Sammlung Erasmus Engerth zu Wien (von Bode, Studien S. 102 erwähnt). Diesen bezeichneten Bildern schliefst sich ferner ein Gemälde der 1890 zu Paris verauktionierten Sammlung des Senators Prosper Crabbe von Brüssel an, auf dem man Versuche gemacht hat, die Signatur in diejenige des Frans Hals umzuändern . Endlich wird ein, in der Litteratur zuletzt als in der Sammlung Beurnonville zu Paris befindlich erwähntes Bild, welches seitdem den

Herren Maurice Kann und Dr. Wassermann zu Paris gehört hat, dessen jetziger Besitzer mir jedoch unbekannt ist, auf Grund der schlagenden Ähnlichkeit mit dem Six'schen Bild als ein Werk der Leyster erhärtet[1]).

Über die etwas abweichende Form des Monogramms bei Six und auf dem Haager Bild ist zu bemerken, dass bei ersterem die Künstlerin offenbar den Querstrich des J zur Andeutung des L benützt hat und bei letzterem aufserdem ein S als Anfangsbuchstabe der zweiten Silbe ihres Namens hinzugefügt hat, ein Verfahren,

Musizierendes Paar. Ölgemälde von Judith Leyster.
Versteigerung Crabbe, Paris, Juni 1890.

wovon es in Holland zahlreiche analoge Fälle giebt[2]). Auch die Wiedergabe des

[1]) Auch Bode (Studien, S. 53, Anm. 1) war diese Ähnlichkeit nicht entgangen. Er kam jedoch noch nicht bis zur Feststellung der Identität der Urheber der beiden Bilder. Ich selbst war im Frühjahr 1892 kurz nach einem Besuche bei Herrn Dr. Wassermann in der Lage, das Six'sche Bild eingehend zu prüfen und die weitest gehende Übereinstimmung zu konstatieren.

[2]) Zu vergleichen sind: PML = Pieter Mulier, JHB = Johannes Huchtenburgh, MVWB = Moses van Wttenbroeck etc. Weitere Beispiele habe ich Rep. f. Kunstw. XIV, S. 223 zusammengestellt.

Namens, sei es ganz oder teilweise, durch eine Abbildung ist keineswegs selten. Ich erinnere z. B. an die Bezeichnung des H. v. Aldewereld, wo der zweite Teil des Namens durch die Weltkugel ausgedrückt ist (Schwerin, No. 21), an die Brille des Paulus Bril (ebendort No. 110) und an den Ring des Pieter de Ryngh (Schwerin, Hannover, Antwerpen, Amsterdam, Lützschena, Dresden, Breslau etc.).

Sämtliche hier aufgezählte Gemälde unserer Künstlerin (mit Ausnahme des Haager) haben kürzere oder längere Zeit als Werke des Frans Hals gegolten. Die

Musizierendes Paar. Ölgemälde von Judith Leyster.
Im Besitz der Firma Lawrie & Co. zu London.

Verkäufer des *Lawrie*'schen Bildes haben dies bis in die Zeiten des König-Statthalters Wilhelm III von Oranien zurückverfolgen können. Nach dem Berichte der Times vom 31. Mai 1893, dessen Angaben wir weiter nicht zu kontrolieren vermögen, befand es sich gegen Ende des XVII Jahrhunderts in dem Besitze eines Sir Luke Schaub. Um das Jahr 1768 wurde es für 43£ einem Lord Byron verkauft, der es 1769 an die Familie Braybrooke abgab[1]). In ihrem Besitze wird es 1797,

[1]) Vergl. Art. Sales II, 298: 1769 A Music Conversation from Sir L. Schaub's Collection 28,0 £. N. N. Ld. Byron.

1823, 1836 und 1876 erwähnt. 1885 befand es sich in der Winterausstellung der Royal Academy, wo es ebenso unbeanstandet als Frans Hals aufgenommen (Kat. No. 94), als auch von der Kritik besprochen wurde [1]).

Der Importanz nach schliefst sich das *Crabbe*'sche Bild zunächst dem Lawrieschen an. Die Vergleichung der Abbildungen beider überhebt mich der Mühe einer eingehenden Beschreibung und wird jeden Beschauer sofort von der Identität des Urhebers überzeugen. Die Komposition ist analog, die Farbenzusammenstellung, nach dem Urteil Derer, die das Bild selbst gesehen haben, eine gleich frische und lebhafte und fast sämtliche Details kehren auf beiden Tafeln wieder. Sogar die Züge der dargestellten Personen weisen Ähnlichkeiten auf. Endlich sind auch die Mafse: 63 : 60 cm des einen und $26\frac{1}{2}'' : 21\frac{1}{2}''$ (= 67 : 54 cm) des anderen von so geringer Differenz, dass die Bilder fast als Gegenstücke betrachtet werden können. Auch die Entstehungszeit der Bilder wird demnach nicht weit auseinander fallen. Über die an dem Monogramm begangene Fälschung habe ich schon gesprochen. Wo das Bild herstammt, und wo es nach der am 12. Juni 1890 zu Paris abgehaltenen Auktion hingekommen ist, ist mir unbekannt. Es erzielte als No. 37 des Auktionskatalogs den Preis von 46 500 Francs.

In der Komposition bedeutend einfacher, da es blofs aus einer Figur besteht, scheint das mir leider aus eigener Anschauung nicht bekannte *Stockholmer* Bild, soweit es sich nach der Reproduktion beurteilen lässt, auch im Stil von den beiden Gruppenbildern abzuweichen. Während diese nämlich eine kühle, gleichmäfsige Beleuchtung aufweisen, ist jenes bei einem geschlossenen Lichteinfall gemalt. An der Richtung der Schlagschatten erkennt man deutlich, dass links oben die Lichtquelle gedacht ist. Ob hier somit etwa ein Werk einer späteren Periode vorliegt, in der die Künstlerin wie ihr Gatte zu Amsterdam unter den Einfluss des Rembrandtschen Helldunkels geriet, muss ich, bis ich das Bild selbst gesehen habe, unentschieden lassen.

Dieses ist unter No. 1120 als ein Werk des Jan de Bray (?) katalogisiert. Es ist seit 1760 in königlich schwedischem Besitze nachweisbar; damals als Frans Hals, später ihm nur zugeschrieben. 1871 wurde es vom jetzigen König der Galerie geschenkt. Die gegenwärtige Attribution an Jan de Bray beruht auf einem Vergleich mit dessen Regentenstücken von 1663 und 1664 zu Haarlem. Auch an Job Berckheyde hatte man in letzter Zeit gedacht.

Am wenigsten lässt sich über ein ehemals in *Engerth*schem Besitze zu Wien von Bode (Studie, S. 102) erwähntes Bild (dort F. Hals benannt) mit dem Monogramm J* sagen. Es ist diesem Autor zufolge ein Brustbild in mehr als halber Lebensgröfse gewesen, welches sich in Auffassung, Haltung, Färbung und Behandlung unmittelbar an Frans Hals anlehnte, nur ängstlicher und sorgfältiger erschien als jener. Es wurden die Namen Reinier und Jan Hals dafür in Vorschlag gebracht. Da wir aber nicht erfahren, ob es ein männliches oder weibliches Brustbild, ob es porträtmäfsig oder sittenbildlich aufgefasst war, sind weitere Nachforschungen sehr erschwert. Herr Dr. Th. v. Frimmel in Wien teilt mir freundlichst mit, dass der einzige Frans Hals der Auktion Engerth (1871 in Wien) das Bildnis einer Holländerin in weifser Haube

[1]) Vergleiche z. B. die Times vom 8. Januar 1885: »Lord Braybrooke's earlier group »the Fiddler« is admirable and most characteristic; a small picture remarkable both for the dashing execution of the two ugly faces and the relatively high finish of the table cloth and other accessories«.

mit breitem Kragen und schwarzseidenem Gewande gewesen sei, monogrammiert, 1635 datiert und $19^3/_4'' : 15^1/_2''$ grofs (Kat. No. 37). Dies Bild, dem der Katalog vorzügliche Erhaltung nachrühmt, kam an den seitdem gestorbenen Kunsthändler Plach.

In fünfter Linie sei hier des Bildchens der *Haager* Galerie gedacht, welches, wie unsere Abbildung darthut, eine jugendliche Näterin aufweist, der ein alter Mann Geld anbietet. Er legt, um ihre Aufmerksamkeit zu erregen, die Hand auf ihre Schulter, sie aber lässt sich durch nichts von ihrer Arbeit abziehen, und der Ausdruck des Unwillens auf ihrem Gesicht lässt vermuten, dass das Angebot mit unlauteren Absichten verknüpft ist. Die Scene geht bei Lampenlicht vor. Die Farbenskala ist diesmal eine sehr einfache; das Blau und Weifs des weiblichen Kostümes bilden die einzigen Lokaltöne. Seitdem das Bild im August 1892 aus der Sammlung Werner Dahl in Düsseldorf für die Galerie als das Werk eines unbekannten Meisters erworben wurde, bildete es eine Nuss für alle Kenner, und die verschiedenartigsten Namen wurden für den Urheber in Vorschlag gebracht. Die Schule des Dou und Schalcken wurde fast einstimmig verworfen; dagegen wurde der Eine an die Technik des Delftschen Vermeer, der Andere an gestochene Lampenscenen des Vlamen Ad. de Coster, ein Dritter sogar an Jan Ekels den Jüngeren (1759 bis 1793) erinnert. Auch Jan Miense Molenaer ist von kompetentester Seite genannt worden, und es war die Erwerbung einer Folge der fünf Sinne aus der Frühzeit dieses Meisters (1637), welche zu einer Nebeneinanderstellung der »Näterin« und »des Gesichtes« (ebenfalls eine Lampenscene), und dabei zur zufälligen Entdeckung des links unter dem Tische in sehr dunkler Farbe angebrachten Monogrammes führte. Hierdurch wurden die Ähnlichkeiten z. B. in der Behandlung der Flamme, der aufgesetzten Lichter auf dem Metall und des Tisches erklärt,[1]) und auch die Abhängigkeit von Frans Hals ist in der relativ breiten Behandlung des weifsen Halstuches leicht erkenntlich. Das Bildchen, welches im neuesten (englischen) Katalog der Sammlung als No. 133a aufgeführt und im Nachtrag desselben unserer Künstlerin zuerteilt wird, wurde vom Vorbesitzer von einem Herrn Janssen in Düsseldorf erworben. Die Mafse sind 30,9 : 24,2 cm.

Eine bedeutend reichere Färbung und eine breitere Behandlungsweise bei etwa $2—2^1/_2$ mal gröfserem Mafsstab weist der »Lautenschläger« der Sammlung *Six* in Amsterdam auf. Es ist durch die Jahreszahl 1629 das frühest beglaubigte Werk der Künstlerin. Früher ging es als Frans Hals und wurde als solcher im Jahre 1803 von F. C. Bierweiler in einem u. A. bei Kramm erwähnten Schabkunstblatte gestochen. Bode dachte (Studien, S. 102) an Johannes Hals, fügte aber im Nachtrag bereits hinzu, dass die frühe Jahreszahl diese Attribution unwahrscheinlich mache. Das Bild stammt aus der Sammlung Pieter van Winter N. Szn, der es für fl. 281 in Leiden erwarb. Die Mafse sind 0,46 : 0,33 cm, das Material Eichenholz.

Die grofse Ähnlichkeit dieses Bildes mit dem an siebenter und letzter Stelle für die Leyster in Anspruch zu nehmenden Gemälde der Sammlungen *Beurnonville-M. Kann-Wassermann* zu Paris habe ich schon erwähnt. Letzteres stellt wie jenes das Kniestück eines jungen Mannes dar, der seinen Gesang mit der Mandoline oder Laute begleitet. Die Tracht, die Farbenskala des Kostüms, das von oben aus unsichtbarer Quelle fallende Kunstlicht, die Maltechnik, welche sich weder hier noch

[1]) Diese Ähnlichkeit erscheint mir so grofs, dass ich wenigstens auf die Möglichkeit hingewiesen haben möchte, dass Leyster nach ihrer Heirat ab und zu einmal an den Bildern ihres produktiven Gatten thätige Beihülfe geleistet haben könnte.

dort vom Stofflichen ganz frei zu machen versteht, sind alle dieselben. Auch die Mafsangaben des Beurnonville'schen Auktionskatalogs (9. Mai 1881, No. 305): 0,50 : 0,37 cm machen dies Bild wieder fast zum Pendant des Sixschen. Der erzielte Preis war damals 10200 Francs.

Hiermit wäre über die Kunst der Leyster alles gesagt, was mir darüber bis jetzt bekannt geworden ist, und ich habe nur noch auf eine von Joh. Faber jun. im Jahre 1754 geschabte Darstellung eines Guitarspielers aufmerksam zu machen, die dem Gegenstande nach den Bildern bei Six und Beurnonville so aufserordentlich nahe steht, dass ich auch hier ein Werk unserer Künstlerin vermute. Das Blatt ist bei Smith, Brit. Mezzotinto Portraits I, 455 unter No. 403 beschrieben; der Aufbewahrungsort des zu Grunde liegenden Bildes ist mir unbekannt.

DREI PORTRÄTS VON ALBRECHT DÜRER

VON HENRY THODE

Geheimnisvoll und unergründlich wie das Wesen der Welt ist das Wesen des Genies, dieses Mikrokosmus im eigentlichsten Sinne. So bestimmt auch einzelne Faktoren desselben als: eine in ungemeiner Sinnenempfänglichkeit begründete Intensität der Anschauungskraft, eine mit derselben zusammenhängende feurige Lebhaftigkeit der Phantasie und ein ungewöhnlich starkes Erkenntnisvermögen, bezeichnet werden können, so wenig lehrt uns doch andererseits eine hieraus gewonnene Definition die Kraft selbst begreifen, als welche das Genie sich offenbart. Diese Kraft kann eben nicht vorgestellt und erkannt, sondern nur gefühlt werden in dem Eindruck, den ihre Manifestationen auf uns hervorbringen. Sie ganz zu ermessen ist wiederum nur dem Genie verliehen, da nur dieses sie in sich voll nachzuerleben vermag; den Anderen, nicht Geniebegabten, wird sie nur mehr oder weniger, je nach dem Grade der Empfänglichkeit eines Jeden, geahnt zum Bewusstsein kommen. Indess der Genius in einer einzelnen Schöpfung eines anderen Genies das Wesen des letzteren ganz zu erfassen befähigt ist, werden wir durch Vertiefung in verschiedene Werke desselben Geistes und durch deren Vergleichung demselben uns zu nähern trachten, wobei wir denn freilich nie ganz aus den oberen Regionen des Erkennens, welches die charakteristischen Merkmale der Erscheinung beim Lichte des Verstandes sich einprägt, in den lichtlosen Urgrund des Gefühles hinabtauchen, in dem wir, ohne zu fragen, Eines werden mit dem Wesen jener von uns gesuchten Schöpferkraft.

Wie nun die Erscheinungsformen des Weltwesens bei aller unendlichen Mannigfaltigkeit doch eine Übereinstimmung zeigen, aus der wir eben seine Einheit schliefsen, so auch die Äufserungen eines Genies, deren Gemeinsames aus Vergleich der Merkmale, so weit es möglich ist, erkenntlich zu machen, die Aufgabe des Biographen ist. Indem dieser den Vergleich zwischen den einzelnen Werken des

Künstlers anstellt, wird er das Schaffen desselben als ein in der Zeitfolge sich Veränderndes betrachten müssen, immer aber doch bemüht sein, die Veränderungen in der Erscheinung als etwas Oberflächliches anzusehen und durch sie hindurch auf das Bleibende, Gemeinsame zu schauen. Seine Thätigkeit wird ihn dann in dem Werden wiederum eine Analogie zu demjenigen der Welt überhaupt, wie wir dieselbe wahrnehmen, in der Thatsache finden lassen, dass die Entwickelung ein allmähliches, immer zunehmendes Sichverdeutlichen und -vereinfachen der Formen ist. Das Verhältnis des Ausdrucksvermögens zu der genialen Kraft bezeichnet die verschiedenartigen Stufen des Gestaltens, daher wir die für unsere Erkenntnis entscheidenden Merkmale des Wesens eines Genies am unmittelbarsten in den Schöpfungen seiner reifen Jahre, um so undeutlicher aber, einer je früheren Periode seines Lebens sie angehören, erfassen. Was für das Schaffen des Genies gilt, gilt aber nicht für die Thätigkeit des Talentes, in Betreff welches überhaupt nicht von einem eigentlichen Werden, sondern nur von einer mehr oder minder grofsen Geschicklichkeit die Rede sein, ja viel eher als Regel behauptet werden kann, dass die früheren Hervorbringungen es von einer günstigeren Seite zeigen und ein gerechteres Urteil über seine Begabung veranlassen, als die späteren.

Jene *Vereinfachung* nun aber, die als das Charakteristische in der Ausbildung des künstlerischen Vermögens hingestellt wurde, ist nur in dem Sinne zunehmender Verdeutlichung zu verstehen, nicht etwa in demjenigen eines Vernachlässigens und Übersehens aller der Besonderheiten, aus denen ein Ganzes sich zusammensetzt. Die wachsende Meisterschaft zeigt sich eben in der Fähigkeit, die Besonderheiten gröfseren Einheiten immer mehr unterzuordnen, sie in solche zusammenzufassen und so durch klare Hervorhebung des Wesentlichen das Gefühl unmittelbarer und sicherer zu bestimmen. Anschauung und Technik gehen hierbei Hand in Hand, belehren und verstärken sich wechselseitig, bis erstere die herrschende Stellung sich errungen hat und frei über die Ausdrucksmittel gebietet, deren Grenzen nunmehr zugleich die Grenzen des künstlerischen Wollens sind. Wollte man das Stoffgebiet nennen, welches diese für alles genial-künstlerische Schaffen wie ein Gesetz gültige Entwickelungsform der Vereinfachung am deutlichsten zur Einsicht bringt, so wäre es vielleicht dasjenige der Porträtdarstellung. Die engen Schranken, die der Phantasiebethätigung durch die Konzentration der Anschauung auf ein einzelnes Individuum gesetzt sind, gestatten, verglichen mit anderen Darstellungen, eine unwillkürlich eintretende und sich spielend ausbreitende Thätigkeit von Gedanken, die an den Inhalt anknüpfen, in nur sehr geringem Mafse. So könnte man die Bildnisse, die ein Maler im Laufe seines Lebens geschaffen, als Merksteine für die Erkenntnis seiner Fortschritte betrachten. Aber wie denn diese Erkenntnis eine sehr schwer begrifflich auszudrückende ist, so lehrt gerade der Versuch, sie auf Grund eines Vergleichs der Porträtschöpfungen zu formulieren, wie sehr wir schliefslich bei der Darlegung eines künstlerischen Werdens an reine Äufserlichkeiten uns zu halten genötigt sind, wie ungenügend die Wortsprache, wie weit der Weg vom Begriff zur Anschauung ist. Alle Auseinandersetzungen dieser Art sind wie Pfade, die näher oder ferner um das Ziel kreisen, ohne doch je dasselbe zu erreichen. Auf blofse Andeutungen, nichts weiter, sieht sich schliefslich der historische Betrachter der Kunst beschränkt, und in dem Augenblicke, da er seiner Weisheit sich zu freuen beginnt, verschwindet sie in Nichts, das Feld einer anderen Macht räumend, die ihn in tief beseligendem Zustande die künstlerische Kraft unmittelbar in sich selbst erleben lässt.

Betrachtungen allgemeiner Art wie diese drängen sich immer erneut und unwiderstehlich auf, beschäftigt man sich mit der Kunst des Meisters, der selbst so eifrig allen Problemen derselben, auch von der theoretischen Seite, nachging: Albrecht Dürers. Nur zwei andere grofse Bildner: Michelangelo und Rembrandt lassen sich ihm in der unerschöpflichen Anregung, die sie, wenn nur erst der überwältigende unmittelbare Eindruck ihrer Werke gewichen ist, dem Denken geben, vergleichen. Die Macht, die sie über uns gewinnen, eben ist es, die wir uns, aus höheren Sphären des Gefühles in das gewohnte Bereich des vernünftigen Erwägens herabgesunken, ihren Ursachen nach zu erklären wünschten.

Drei bisher unerkannte Bildnisse von der Hand Dürers sollen im Folgenden behandelt werden und ihren bestimmten Platz in der Geschichte seiner Thätigkeit erhalten, wobei sich ein vergleichender Überblick über die Porträts des Künstlers von selbst ergeben wird.

Von den zu erwähnenden Gemälden gehören zwei der jugendlichen, das dritte der mittleren Schaffenszeit Dürers an. Schon in einem früheren Aufsatze, der, die Jugendgemälde desselben behandelnd, im Jahrgang 1891 dieser Zeitschrift erschien, habe ich gewisse Eigentümlichkeiten, die den bis 1500 geschaffenen Bildnissen gemeinsam sind, und den Zusammenhang, in welchem sie mit einander stehen, hervorgehoben. Die Dargestellten sind alle als Brustbild halb zur Seite gewendet und schauen (mit Ausnahme des »alten Dürer« in den Uffizien von 1490) in hiermit kontrastierender Bewegung des Auges stark seitwärts heraus, indem sie entweder den Blick auf den Beschauer richten oder an diesem vorbei streifen lassen. Verschiedenheiten zeigen sich nur in dem Hintergrunde und der Handhaltung. In Berücksichtigung des ersteren lassen sich drei Gruppen unterscheiden:

1. mit schlichtem einfarbigen Hintergrund: Bildnis des Vaters von 1490 in den Uffizien, Selbstporträt der Sammlung Felix von 1493; das von mir in das Jahr 1495 verlegte eines Mädchens in Frankfurt; Friedrich der Weise in Berlin, vermutlich 1496; Dürers Vater in Sionhouse 1497;
2. eine Stube mit seitwärts angebrachtem Fenster, durch welches man eine Landschaft sieht: Johann der Beständige in Gotha, vermutlich vom Jahre 1495; die Fürlegerin bei Mr. Wynne Ellis, von 1497; das Selbstporträt von 1498 in Madrid;
3. ein glatt fallender Vorhang, neben dem freie Aussicht auf eine Landschaft: die drei Tucher-Bildnisse in Kassel und Weimar, von 1499; Oswalt Krell in München, aus dem gleichen Jahre.

Diese Reihenfolge macht zugleich die Entstehungsfolge der drei Anordnungsmotive ersichtlich.

Dem Bewegungsmotiv der Hände nach lassen sich gleichfalls Gruppen unterscheiden:

1. Sie halten einen Rosenkranz: Dürers Vater in den Uffizien, 1490; Johann der Beständige 1495.
2. Sie halten eine Blume (oder einen Ring): Selbstporträt von 1493; das Frankfurter Mädchen; die Fürlegerin, 1497; die zwei Frauen Tucher, 1499; Hans Tucher (Ring).
3. Sie sind auf einander gelegt: Friedrich der Weise; Selbstporträt von 1498; Dürers Vater, 1497.
4. Die eine Hand fasst in den Mantel: Johann der Beständige, Oswalt Krell.

Das einfache, aus diesem Vergleich sich ergebende Resultat ist, dass Dürer während des ersten Jahrzehntes seiner Thätigkeit an einem bestimmten Schema der allgemeinen Anordnung und Auffassung festhält, im Einzelnen aber dasselbe durch immer mannigfaltigere Gestaltung des Hintergrundes und natürlichere, freiere Haltung der Hände zu beleben sucht. Scheint dies auf den ersten Blick dem oben ausgesprochenen Gesetz zunehmender Vereinfachung zu widersprechen, so ist diese letztere doch deutlich zu gewahren in der immer stärkeren Ausbildung und Betonung des Knochenbaues, der zunehmenden Intensität in dem Blicken der Augen, dem geschlosseneren Zusammenhalten der Haare als einer Masse und dementsprechend in einem freieren Auftrage der Farben, dem gleichmäfsigeren Hinsetzen eines Gesamttones im Incarnat, der schliefslich in einem ausgesprochenen Gelb besteht, und sicherer Verteilung der Schatten und Lichter. Diese Vereinfachung aber steht gerade mit jenem Öffnen und Gliedern des Hintergrundes in innerer Beziehung, dessen den Blick abziehendem Detail das künstlerische Gefühl einen möglichst einheitlichen, prägnant gestalteten Kopf gegenüberstellen musste, sollte dieser das Dominierende bleiben. Ja, man könnte behaupten: je gröfser die Rolle ist, welche der Landschaft zugewiesen wird, desto einfach bestimmter ist die Behandlung des Kopfes. Fassen wir dann aber jedes der Bildnisse als ein Ganzes ins Auge, so ergiebt uns ihr Vergleich, dass die Entwickelung Dürers in der Porträtmalerei während dieses Zeitraumes aufzufassen ist als ein von einfachster, naiver Naturnachahmung zum Ideale eines malerischen Kunstwerkes aufsteigendes Streben. Das menschliche Individuum wird mit der nächsten Umgebung, ja weiter mit der Natur selbst in Zusammenhang gesetzt, aus seiner Vereinzelung erlöst, Teil eines gröfseren Raumganzen, und hieraus ergeben sich künstlerische Notwendigkeiten, über deren Eigenart wir neuen, wichtigen Aufschluss unlängst durch die Schrift: »Das Problem der Form« von Adolf Hildebrand erhalten haben, dessen tief in die Vorgänge bildenden Schaffens eindringende Betrachtungen für die ästhetische Beurteilung bedeutungsvolle Ausgangspunkte eröffnen.

Kein Zweifel, dass Dürer dies bewusste Streben nach malerischer Wirkung der Kenntnis von Kunstwerken verdankt, die er nicht in der deutschen Heimat, sondern auf der Wanderschaft in der Fremde mit Bewunderung sah. Die Frage, wo überall er sich in der ersten Hälfte der neunziger Jahre aufgehalten hat, ist in der letzten Zeit wieder vielfach diskutiert worden. Der Versuch, die erste Reise nach Venedig in den Jahren 1494 oder 1495 neuerdings in Zweifel zu stellen, ist mehrfach zurückgewiesen worden — mit vollem Recht, denn diese Hypothese ist auf Grund nicht einzelner Feststellungen, sondern eines ganzen, unlöslichen Zusammenhanges von solchen längst zum Range einer Thatsache erhoben und bedarf eines Beweises nicht mehr, der, immer nur längst Bekanntes wiederholend, eine unfruchtbare Verschwendung besser auf Neues zu konzentrierender Kraft ist. Beglaubigte Nachrichten für die Zeit von 1490 bis 1494 haben wir nur von einem Aufenthalt 1492 in Kolmar und Basel, und in dieses Jahr gehört auch der jüngst von D. Burckhardt ans Licht gezogene Holzschnitt in den »Epistolae Hieronymi«, dessen Stock mit der Namensinschrift Dürers im Baseler Museum aufbewahrt wird. Ebenso sicher, wie die Zuschreibung dieses Blattes an Dürer, ebenso haltlos scheint mir aber die von D. Burckhardt in seiner Veröffentlichung: »Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel« darauf gegründete Behauptung, Dürer sei der Zeichner der Illustrationen für die 1496 in Strafsburg erschienenen Terenzkomödien. Obgleich ich aus den mir bekannt gewordenen Besprechungen ersehe, dass diese Hypothese fast allgemeine Zustimmung gefunden hat, muss ich mich doch auf das Entschiedenste gegen dieselbe aussprechen,

und zwar einfach deswegen, weil Dürer diese Zeichnungen zuschreiben nach meinem Dafürhalten so viel hiefse, als ihn zu einem Künstler zweiten, ja dritten Ranges herabwürdigen und damit das Wesen des Genies überhaupt durchaus verkennen, in dessen frühesten Arbeiten schon wie Morgenröte ein Schein des Lichtes aufglänzt, das der Welt einen neuen Tag bringt. Und von frühesten Arbeiten ist hier ja nicht einmal die Rede: Dürer wäre, wenn D. Burckhardt Recht hätte, 22 Jahre alt gewesen, als er diese Kompositionen auf den Holzstock zeichnete. In demselben Alter malte Raphael sein Sposalizio, Correggio seine Madonna mit dem hl. Franciscus, meifselte Michelangelo seine Pietà, schrieb Goethe seinen Götz, Schiller den Fiesco! Und um ein Beispiel aus gleicher Zeit und gleichem Lande anzuführen: Hans Holbein d. J., als er die Zeichnungen zum »Lob der Narrheit« verfertigte, zählte 18 Jahre! Und Dürer selbst? Haben wir nicht das beredteste Zeugnis für die ursprüngliche Kraft seines Schauens und die früh erlangte Sicherheit seiner darstellenden Hand gerade in jenem 1493 entstandenen Bildnis, das Daniel Burckhardt an die Spitze seiner Publikation stellt? Dies in seiner naiven Einfalt durchaus genialische Werk, welches dem Geiste und der Auffassung nach so weit von allen vorhergehenden Porträts der älteren deutschen Meister sich entfernt, als es den späteren Meisterschöpfungen Dürers nahe steht, sollte von Demselben gefertigt sein, der diese schwächlichen, Schongauer nachgeahmten Illustrationen entworfen hat? Nicht auch nur das leiseste Wehen Dürerschen Geistes vermag ich in ihnen zu empfinden, keine andere Verwandtschaft zu konstatieren, als die, welche zwischen den gleichzeitigen Produktionen einer unter dem Einfluss eines grofsen Künstlers, in diesem Falle Schongauers, stehenden Schule allgemein wahrnehmbar ist: Landschaft, Strafsenansichten, Trachten (man vergleiche, um nur ein Beispiel aus zahlreichen hervorzuheben, den von Burckhardt für besonders Dürerisch gehaltenen jungen Landsknecht mit jenen auf dem »Schwabenkrieg« von 1499) — Alles dieses findet sich durchaus ähnlich auf Bildern, Kupferstichen, Holzschnitten der verschiedensten deutschen Künstler jener Periode, ist nicht ein Dürer speziell und den Zeichnungen gemeinsam Charakteristisches! Typen, Form der Hände, Gewandung (auch die flatternden Gewandungen) sagen nichts weiter aus, als dass ein ganz im Banne Schongauerscher Kunst stehender Zeichner sie gemacht. Wohl aber hat dieser letztere, der, wie schon Lippmann hervorgehoben hat, als ein und derselbe in der ganzen Serie sich zeigt, — und hier kommen wir auf das Wesentliche — gewisse Eigentümlichkeiten ganz individueller Art. Als erste nenne ich die Ungleichheit, die sich in dem Nebeneinander von besser oder schlechter, feiner oder gröber gezeichneten Figuren bemerkbar macht, als zweite die in mangelhafter Kenntnis der Verhältnisse des Oberkörpers zu den Beinen beruhende, häufig sehr ungeschickt wirkende Untersetztheit der Gestalten, drittens die Unsicherheit, Halbheit und Kraftlosigkeit ihrer Bewegungen: dies schwankende Stehen, welches das unbehagliche Vorgefühl des Fallens hervorbringt, dieses in den Knien zusammenknickende Schreiten, dieses lahme Gestikulieren der Arme, das nie ganz sagt, was es sagen soll. Rechnet man noch dazu die häufig in Glotzen übergehende Ausdruckslosigkeit der Augen und das Typisch-Monotone sowohl in den Gesten der Hände, als in gewissen Bewegungen, unter denen ein Ausschreiten mit ganz unorganisch verstellten Beinen besonders kennzeichnend ist, so gewinnt man das Bild von einem Künstler, der nicht ohne einen gewissen poetischen Sinn, doch jeder Kraft und Intensität, wie jeder inneren Lebhaftigkeit baar ist, also gerade jener Wesenseigentümlichkeiten ermangelt, welche Dürers Eigenstes sind. Wir brauchen gar nicht nach den Blättern der Apokalypse zu greifen, die durch einen Zeitraum von

nicht mehr als drei bis vier Jahren von diesen Zeichnungen getrennt sind; es genügt nach meiner Empfindung ein Blick auf den Holzschnitt des hl. Hieronymus vom Jahre 1492, auf diesen charaktervollen, grofsgeformten, tiefernsten Kopf, in diese von Leidenserfahrungen der Seele verschleierten Augen, die nur noch zum Schauen, nicht mehr zum Sehen taugen, auf diese dem praktischen Gebrauch entfremdete, nur dem Dienste der Gedanken noch dienende Hand, um zu wissen, was Dürer schon 1492 war und zu ahnen, welches innere Leben und welche Charakteristik er Illustrationen des Terenz verliehen haben würde. Jene Baseler Zeichnungen gehören nicht dem Reiche Dürerschen Gestaltens an, sondern der Werkstatt eines braven, jedoch nur mittelmäfsig begabten Künstlers aus der Schule Schongauers, mag er nun Dominik oder sonstwie heifsen!

Dass Dürer viel von Schongauer selbst gelernt, steht, wie mir dünkt, fest. In welchem Sinne aber dies geschah: nämlich indem er schöpferisch die freudig begrüfsten Anregungen zu lebensvollen neuen und eigenartigen Gestalten verwertete, das habe ich versucht, an dem für diese Eindrücke charakteristischen Bilde der »Madonna mit der Nelke« in Köln nachzuweisen. Burckhardt kann dieselbe allerdings nicht für ein Werk Dürers halten, so lange er den Terenzillustrationen die Ehre anthut, in ihnen die Handschrift des gröfsten deutschen Bildners zu erkennen.

Mag nun der Letztere sich längere oder kürzere Zeit in Basel aufgehalten haben, worüber erst die wohl schwer zu gewinnende Entscheidung bezüglich seiner Autorschaft an den Holzschnitten des »Ritters von Thurn« Bestimmtheit ergeben könnte, höchst wahrscheinlich bleibt nur, dass er aufser Köln und dem Oberrhein auch die Niederlande auf seiner Wanderschaft besucht hat. Führte der Weg, den seit fünfzig Jahren alle deutschen Maler im Verlangen nach höherer Ausbildung einschlugen, doch in die Werkstätten der van Eyckschen Nachfolger. Dauernd muss ich diese Vermutung im Hinblick vor Allem auf das Meifsener Dombild aufrecht erhalten, das nach meiner ausführlich dargelegten, wie es scheint, aber noch nicht allgemein geteilten Überzeugung das in jeder Beziehung wichtigste Gemälde der Jugendzeit Dürers ist. Aber auch die Betrachtung der früheren Bildnisse, zu der wir nach kurzem Exkurse zurückkehren, dürfte einige, wenn auch für sich allein nicht entscheidende Hinweise auf Dürers Bekanntschaft mit der flandrischen Kunst, wie andererseits auf die von ihm in Italien gemachten Studien ergeben.

Als im Anfange des XV Jahrhunderts die van Eycks im Norden, die bahnbrechenden florentinischen Meister im Süden das Porträt als eine besondere Gattung der Kunst ins Leben riefen, hiermit den Charakter der von ihnen begründeten neuen künstlerischen Richtung, die für fast hundert Jahre lang die Herrschaft haben sollte, auf das Deutlichste bezeichnend, trat es zunächst als einfaches Brustbild (häufig noch ohne Hände) vor einfarbigem dunklen Hintergrunde auf. Als solches, und zwar den Dargestellten in dreiviertel Ansicht, den Blick zumeist vor sich hingerichtet, zeigend, erhielt es sich längere Zeit in den Niederlanden, indess in Italien sehr bald, wie es scheint, durch den leidenschaftlich von den malerischen Reizen des Lichtes und den Problemen des Raumes angezogenen Piero della Francesca der dunkle Hintergrund durchbrochen und der Blick in die Landschaft eröffnet, die menschliche Erscheinung also in ein sehr weit gefasstes Raumganze eingeschlossen wurde. Zugleich wurde die Wiedergabe desselben im Profil, wenn auch nicht zur Regel, so doch, und zwar in allen Schulen Italiens, so allgemein, dass sie dem flandrischen Bildnisstil gegenüber als ein zweites speziell für Italien Typisches betrachtet werden kann. Als ein drittes wäre dann, wiederum in allen verschiedenen Centren der Kunstthätigkeit, die

Vorliebe der Maler für den auf den Beschauer gerichteten Blick bei jenen in halbem Profil gehaltenen Bildnissen zu bemerken, ein Motiv, das ich mich aufser bei Jan van Eyck nicht bei einem der Flandrer wahrgenommen zu haben erinnere. Das halbe Öffnen des Hintergrundes aber, indem derselbe als geschlossener Raum mit einem Fenster gestaltet wird, findet sich sowohl in der niederländischen wie der italienischen Kunst. Der Umstand, dass die letztere diese Anordnung erst verhältnismäfsig spät, nämlich in Werken Domenico Ghirlandajo's und Giovanni Bellini's und, abgesehen von der venezianischen Schule, in welcher sie im Anfange des Cinquecento fast zur Gewohnheit wird, doch im Allgemeinen eher als Ausnahme angewendet wurde, könnte die Hypothese nahe legen, dass diese Anordnung von niederländischen Malern nach Italien gebracht wurde. Ist doch die intime Auffassung des Menschen in seiner Beziehung zur engen eingeschränkten Häuslichkeit und nächsten alltäglichen Umgebung der nordischen Kunst ganz wesentlich eigen, wie die Darstellung des Lebens im Freien der südlichen. Immerhin können wir diese sozusagen internen Porträts in Italien auch ohne den niederländischen Einfluss als individuelle malerische Versuche uns entstanden denken.

Mit gröfserer Sicherheit dagegen lässt sich angesichts der ausnahmsweise am Ende des Quattrocento, zuerst wohl von Hans Memling in den Niederlanden geschaffenen Porträts vor rein landschaftlichem Hintergrunde italienischer Einfluss behaupten, der vielleicht durch Antonello da Messina oder in Italien selbst auf dorthin gelangte Künstler, wie Rogier van der Weyden, ausgeübt wurde. Traditionell charakteristisch im Norden war seit den van Eycks als Motiv der Handhaltung die Blume oder der Ring; im Süden ist die Rolle oder der Zettel beliebt.

Ganz allgemein gefasst ist demnach das Typische in der italienischen Porträtkunst des Quattrocento, die eingehend von Woermann in seiner farbenreichen Studie: »Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei« (Deutsche Rundschau, 1891) behandelt wurde: der landschaftliche Hintergrund und die Stellung entweder im Profil oder in halber Ansicht mit seitwärts herausgewendetem Blick, oder auch in selteneren Fällen in voller Vorderansicht — das Typische der flandrischen: der Innenraum mit Ausblick in die Landschaft und die Halbprofilwendung des Kopfes mit entsprechendem Blick. Beiden Schulen gemeinsam ist die einfachste Darstellung des halb von der Seite gesehenen Kopfes vor einfarbigem Hintergrunde. Letztere ist nun die auch in den alten deutschen Malerschulen gebräuchlichste, welche in dem Anbringen der Blume oder des Ringes und gelegentlich in der Wiedergabe eines Zimmers den Anschluss an die niederländische Kunst verraten. Einzelne Vorbilder für diese Kompositionsweise waren also Dürer auch in der heimischen Kunst gegeben, wobei es genügen mag, auf das Doppelporträt im Amalienstift zu Dessau vom Jahre 1476, das ich für ein Werk Wilhelm Pleydenwurfs halte, hinzuweisen. Andererseits beweist das Selbstporträt des Meisters von 1493, dass ihn zuerst das im Spiegel erschaute eigene Bild die lebendige Wirkung kennen lehrte, welche der seitwärts fixierende Blick in einem Bildnisse hervorbringt, und aus solcher Erkenntnis allein liefse sich erklären, dass er diesen von den Italienern so gerne angewandten Kunstgriff seinerseits für eine längere Reihe von Jahren sich zur Regel machte.

Sehen wir nun aber, mit wie verschiedenen Mitteln malerischer Anordnung und Technik, die einerseits an niederländische, andererseits an noch italienische Gemälde erinnern, er nach möglichst reicher bildmäfsiger Gestaltung des Porträts strebt, so scheint sich auch in der Verbindung des flandrischen Bildnistypus mit dem italienischen ein Hinweis auf die doppelte Quelle, aus welcher er als Maler auf

der Wanderschaft Belehrung und Anregung schöpfte, zu zeigen. Das Studium fremder Vorbilder tritt besonders deutlich an den in die Jahre 1495 und 1496 zu verlegenden Werken hervor: die eine Seite desselben in dem noch Reminiscenzen an das Niederländische verratenden Porträt Johanns des Beständigen, die andere in den stärker, ja ausschliefslich italienisierenden Bildern Friedrichs des Weisen und des »Mädchens im zierlichen Lockenschmuck« in Frankfurt. Dass letzteres noch in Venedig selbst entstanden ist, hat mich der Vergleich mit venezianischen Bildern, vor Allem aber mit jenem von Morelli publizierten Idealporträt von Bartolommeo Veneziano (im Besitze des Herzogs Melzi zu Mailand) mit gröfserer Bestimmtheit annehmen lassen, als bei meiner früheren Besprechung des bestrickenden Bildes der Fall war. Morelli freilich liefs sich durch die ähnliche Haartracht verleiten, einem schwachen Meister dritten Ranges, wie Bartolommeo Veneziano, das Meisterwerk in der Staedelschen Galerie zuzuschreiben, — ein in oberflächlicher Betrachtung begründeter Irrtum, der recht augenfällig wird, vergegenwärtigt man sich seine andere unbegreifliche Behauptung, derselbe Bartolommeo habe auch das gleichfalls in Frankfurt befindliche, Cesare da Sesto genannte Brustbild, eine hl. Katharina, gemacht, welches einen absolut verschiedenen künstlerischen Stil und nicht die entfernteste Beziehung zur venezianischen Schule zeigt. An Stelle der falschen Schlussfolgerung auf die gleiche Künstlerhand ist vielmehr die andere richtige auf die Identität des Modelles zu ziehen. Offenbar ist die gleiche Frau dargestellt, nur dass sie das eine Mal in jüngerem, blühenden Lebensalter von Dürers leuchtendem, edlen Auge, das andere Mal etwa zehn bis fünfzehn Jahre später von dem matten Blicke Bartolommeo's erschaut wurde. Die Vermutung Morelli's, dass diese »Ebra«, wie sie auf dem Mailänder Bilde genannt wird, eine venezianische Courtisane, die wie manche andere sich durch eine auffallende, phantastische Tracht auszeichnete, gewesen, teile ich vollständig, doch haben meine auf eine nähere Feststellung der Persönlichkeit gerichteten litterarischen und archivalischen Untersuchungen noch kein bestimmtes Resultat ergeben. Mancher Künstler zu Venedig, nicht allein Bartolommeo und der deutsche Dürer, der seine Bekanntschaft mit dieser im venezianischen, farbigen Leben zu so grofser Bedeutung gelangten, durch Reize des Körpers wie des Geistes ausgezeichneten Frauenwelt auch durch eine Zeichnung in der Albertina und das Babylonische Weib der Apokalypse verrät, wie Gabriel von Térey jüngst nachgewiesen hat — mancher andere Künstler hat, wie mir scheint, unter dem Zauber jenes entzückenden Wesens gestanden, Keiner aber den Adel, welchen die Natur ihren Lieblingen verleiht, in der Verbindung holder, kindlicher Naivetät mit schuldlosem Bewusstsein von der Zaubergewalt eigener Schönheit auszudrücken gewusst, wie der junge deutsche Künstler, der sein eigenes Wesen in dem des jungen weiblichen Wundergeschöpfes sich wiederspiegeln sah. Das Bild, welches so entstand, ein Werk ganz einziger Art — wollte man ihm einen Namen geben, es könnte nur sein: der »Frühling« Dürers!

Den mächtigen, unmittelbaren Eindrücken des Südens entrückt, bildete Dürer jetzt in den Jahren 1497 und 1498 sein Porträtideal freier und selbständiger aus in jener Weise, wie es uns in dem Madrider Selbstporträt entgegentritt: fast halbe Figur, reiche, farbige Tracht, Blick durch Fenster auf Landschaft. Gleiche Eigentümlichkeiten, gleiches malerisches Ziel, gleichen Geist finde ich nun aber in dem ältesten der von mir bekannt zu machenden Bildnisse. Dasselbe, in umstehender Abbildung reproduziert, befindet sich in der Abteilung Lochis der Akademie-Sammlung in Bergamo unter dem Namen des Lukas van Leyden (No. 234, Eichenholz. Höhe 53,

Breite 42 cm). Schon vor mehr als zehn Jahren und bei wiederholtem Besuche glaubte ich in dem Gemälde eine Kopie nach Albrecht Dürer erkennen zu müssen, eine Ansicht, die mir mündlich auch von Dr. Harck ausgesprochen wurde und durch eine später auf den Rahmen angebrachte Notiz von Scheibler wiederum entgegentrat. Eine nähere Betrachtung jedoch ergab nun, dass es nicht eine Kopie, sondern ein nur durch vielfache Übermalung etwas entstelltes Original Dürers sei.

Hinter einer Brüstung, in halber Figur, steht halb nach links gewandt, den Blick aus hellbraunen Augen herausrichtend, in reicher Tracht ein junger bartloser Mann, mit vollem, gelockten blonden Haar, das in üppiger Masse über der Stirn lastet und in den Hals herabfällt. In der linken Hand hält er einen Pfeil; die rechte, von welcher nur der Daumen sichtbar ist, legt er an die Brüstung. Auf dieser liegt glatt ein gelbes Moiréetuch mit blau, weifs und rot gestreifter Borte; an der Wand hinten hängt ein schlichter dunkelgrüner Stoff. Links öffnet sich die Aussicht auf in kräftigen Farben gehaltene Landschaft: vorne zunächst eine Wiese mit moosgrünen, gelblich gehöhten Gebüschen, auf der ein Reh weidet, weiter ein blauer Weiher, dann eine Strafse, auf welcher ein Mann an Hügeln vorbei zu einem in Bäumen und bei einigen Bauernhäusern gelegenen turmartigen Schloss mit Zinnen und kleinem Erker wandert, dahinter erst einige niedrigere dann andere in schroffen Alpenformen hoch aufsteigende Berge unter blauem, am Horizont weifslich werdenden Himmel mit einigen grofsen Wolken, die in Folge späterer Übermalung jetzt hart wie Blech wirken. Die Tracht des vornehmen Jünglings ist sehr reich. Über einem wenig sichtbaren Hemde mit orangefarbenen feinen Streifen und einem in schwarz und hellgelb abwechselnden Zickzackornament trägt er einen schwarzen Rock, von dem nur der ganz mit weifsen Bauschen durchbrochene und mit Schnüren zusammengehaltene rechte Ärmel wahrzunehmen ist, und hierüber einen leuchtend carmoisinroten, pelzausgeschlagenen Rock mit breitem, braunen Pelzkragen. Der linke Ärmel, der in vielen kleinen, scharfen Falten gebrochen ist und oben ein viereckig aufgesetztes Stück Stoff mit blauem Granat (?) muster auf weifsem Grunde zeigt, umkleidet eng den Arm; der rechte kurze endet mit gleichem schmalen Besatz. Den Kopf umgiebt

Albrecht Dürer.
Bildnis des Sebastian Imhof (?). Sammlung der Akademie zu Bergamo.

ein durchsichtiger Heiligenschein mit zierlichem Rande, in welchen mit römischen Initialen die Worte: Sanctus Sebastianus martyr gesetzt sind.

Selbst der blofsen Beschreibung ist zu entnehmen, welchen Reichtum an Farben, unter denen das glühende Rot des Mantels dominiert, das Bild enthält. Die Übermalung hat die Kraft des Kolorits nicht wesentlich zerstört, da sie beschränkt blieb auf den Kopf, den Pelzkragen, die Hände, die Wolken und einige kleinere Details, z. B. die vorderen Berge in der Landschaft, die nachträglich dieselbe tiefblaue Tönung erhielten, wie ein an der Wand rechts befestigter Zettel, der sicher ursprünglich weifs war und eine leider in keiner Weise mehr erkennbare Inschrift enthalten haben muss. Wann und warum das Bild einer solchen Erneuerung unterzogen wurde, ist schwer zu sagen, ich möchte vermuten, am Ende des XVI Jahrhunderts. Die Dürersche Formensprache ist in Kopf und Händen noch mit aller Bestimmtheit wahrzunehmen, nicht aber seine Maltechnik — aus irgend einem nicht erklärlichen Grunde muss der ganze Kopf, wie man dies an den das Alte vom Neuen abgrenzenden Linien verfolgen kann, übergangen worden sein. Alle in ihrer Ursprünglichkeit erhaltenen Teile aber: Tracht und Landschaft zeigen Dürers eigene Hand in der unverkennbarsten Weise und zwar bereits jenen freien sicheren Pinselstrich anwendend, der für die Gruppe der Tucherschen Porträts charakteristisch ist.

Auch aus diesem Bilde weht uns der frische Hauch kindlicher Reinheit, jugendstarken, freudigen Lebens entgegen, jene selige Morgenstimmung, in welcher liebevoll das Herz sich eins mit der Welt fühlt und der Körper sich schmückt, der herrlichen Zier der Natur sich würdig einzufügen — »und wie mirs gefallen, gefall' ich auch mir«! Dürer hat so viel von seinem eigenen Wesen hier ausgesprochen, dass man aus der Ferne ihn selbst zu sehen glaubt, bis man näher herantretend wohl etwas enttäuscht ist, an Stelle seiner vornehmen, zarten Züge den breitknochig derb gebauten Kopf eines Anderen zu finden, der nun erst allmählich, aber unwiderstehlich durch seinen freimütig offenen Ausdruck und die charaktervollen, festen und im Einzelnen hübschen Formen die Liebe des Betrachters gewinnt. Maler und Modell mögen beide herzlich gelacht haben, als jener feine Heiligenschein über dem Haupte und der Pfeil in der Hand entstanden, die diesen so voll und schmerzlos des Daseins sich erfreuenden Sohn eines reichen Patrizierhauses zu einem Märtyrer stempelten. Ein Nachhall fröhlicher Laune zittert leise durch das ganze Bild und klingt in uns wieder, so dass wir selbst des Lächelns uns nicht erwehren können — eines Lächelns, das Zeit und Raum verspottet und uns auf die enge Strafse in Nürnberg vor das alte Giebelhaus versetzt, in dem wir durch offenes Fenster die zwei lockigen Köpfe einander zugewendet sehen, die wie in einem Bilde auf der Tafel der Staffelei dahinter zugleich sich zu spiegeln scheinen.

Könnten wir nur den jungen in Pelz gekleideten Mann, verlässt er das Atelier, verfolgen und erfahren, in welchem der stattlichen Häuser der Stadt er wohnt — aber schon hat dieser Gedanke den Zauber gebrochen und wir sehen uns aufs Raten angewiesen. Unser Anhaltspunkt ist der Name: Sebastian, und dass er, der reichen Tracht nach, einem begüterten Geschlecht angehört. Die Nachforschung in dem Bekanntenkreise führt nur auf einen Sebastian: nämlich den Sebastian Imhof, von dem Dürers Briefe aus Venedig 1506 und sein Tagebuch der niederländischen Reise 1520 sprechen. Die betreffenden Stellen weisen auf ein freundschaftliches Verhältnis zwischen dem Maler und dem Kaufmann hin. Damals, 1506, ist Sebastian Imhof in Venedig, Dürer schickt durch dessen Vermittelung der Mutter neun Gulden

(Brief vom 6. Januar 1506) und sagt im Briefe vom 28. Februar an Pirkheimer: »Auch nimmt mich Wunder, dass Ihr mir nicht schreibt. Habe aber denn doch Euren Brief gelesen, den Ihr dem Sebastian Imhof über mich geschrieben habt.« Später hilft letzterer in Antwerpen Dürer, der am 7. Dezember 1520 sich nach Zeeland auf jene Reise, während welcher er in so grofse Gefahr zu Wasser geraten sollte, begab, mit fünf Gulden aus.

Sebastian Imhof war, wie wir durch Lochner und Biedermann (vergl. Thausing: Dürers Briefe und Leitschuh: Dürers Tagebuch) wissen, der Sohn jenes Peter Imhof, der die Rochuskapelle in Nürnberg erbaut hat, und der Magdalena Holzschuherin. Im Jahre 1500 verheiratete er sich mit Katharina Fütterer, Tochter des Georg Fütterer und der Apollonia geb. Uhlstädtin, wodurch er Schwager des Paulus Topler, den Dürer zu Aachen in sein »Büchlein« abconterfeit hat, wurde, und ist 1534 gestorben. Das Datum seiner Verehelichung, das ihn uns im Jahr 1500 als im Alter von einigen zwanzig Jahren stehend vermuten lässt, legt die Annahme, dass der auf dem Gemälde in Bergamo dargestellte etwa zwanzigjährige Mann kein Anderer, als dieser Dürer befreundete Imhof ist, nahe.

»Von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
Wie ihn uns Meister Dürer gemalt,«

trat uns der jugendliche Sebastian entgegen; — das gesetzte Wesen eines älteren Mannes aus demselben vornehmen Lebenskreise führt das zweite zu besprechende Bildnis vor die Augen, das seinen stilistischen Eigentümlichkeiten nach wenig später, als jenes vermutlich 1498 entstandene, nämlich 1499 gemalt worden sein muss.

Die Bekanntschaft mit diesem im Besitze des Freiherrn von Holzhausen zu Frankfurt a. M. befindlichen Werke verdanke ich der Güte der Herren Otto Donner von Richter und Dr. von Nathusius, welche mir die Vermutung aussprachen, dass dasselbe von Dürer sein könne. Der erste Blick überzeugte mich von der Richtigkeit dieser Annahme, und liefs mich die in Technik und Auffassung deutlichst ausgesprochene Verwandtschaft mit den Tucherschen Porträts erkennen und damit auch die Entstehungszeit bestimmen. Die wohlgelungene Abbildung macht eine Beschreibung überflüssig. Zu erwähnen ist nur, dass der blonde, blauäugige Mann, dessen mit gelbem Fuchspelz ausgeschlagener Mantel von schwarzem Moiréestoff ist und dessen schwarzer Hut in jener leichten, anmutvollen, ich möchte sagen, Raphaelisch gefühlten Weise schräg auf das Haupt gesetzt ist, die wir aus den kleinen Selbstporträts Dürers auf seinen religiösen Gemälden späterer Jahre kennen, sich von dunkelgrünem Hintergrunde abhebt. Die Farbenpracht und -buntheit der Bilder in Madrid und Bergamo hat dem Charakter und Alter des Dargestellten entsprechend gröfserer Schlichtheit Platz gemacht, das Malerische tritt vor der Schärfe der Zeichnung zurück. Das Fleisch ist in gelblichem Tone gehalten und auf den Kinnbacken und Augenlidern, in einer offenbar eine Eigentümlichkeit des Modelles mit Absicht energisch betonenden Weise, mit Zinnoberrot gehöht, das Haar bräunlich gelb untermalt und durch zierliche braune und hellgelbe Pinselstriche individualisiert; in den Händen sticht die grünlich schattierte Fleischfarbe ins rosalich Gelbe.

Die bis zu scheinbarer Flüchtigkeit gehende Vereinfachung, welche, in der malerischen Darstellung, wie oben erwähnt, den Stil der Tucherschen Porträts gegenüber den früheren kennzeichnet, hat das Holzhausensche Porträt mit diesen gemeinsam, aber es hat daneben Eigentümlichkeiten, welche die sich vollziehende Wandlung in Dürers Entwickelung als Maler mit gröfserer Evidenz als jene zeigen. In

ALBRECHT DÜRER

BILDNIS EINES PATRIZIERS

ORIGINAL IM BESITZE DES FREIHERRN GEORG VON HOLZHAUSEN ZU FRANKFURT A. M.

ihnen ist das malerische Element doch noch stärker gewahrt, hier aber tritt sowohl in der seit dem Jahre 1493 aufgegebenen und jetzt wieder aufgenommenen Einfachheit des einfarbigen dunklen Hintergrundes und der Beschränkung auf ein blofses Brustbild mit geschlossenen Armen, als auch in der Darstellungsweise des Kopfes ein neues Streben zu Tage. Das Ursprüngliche, eigentlich Deutsche, welches durch Dürer in der bildenden Kunst seinen stärksten Ausdruck erhalten sollte, gewinnt die Oberhand über ein auf die Dauer den Künstler nicht befriedigendes, weil von fremder Kunstrichtung übernommenes, nicht ihm eingeborenes Ideal. Als erste durchaus deutliche Manifestation dieser Rückkehr zu sich selbst, oder besser gesagt der durch eifrigste Studien gewonnenen Sicherheit und Selbständigkeit verdient dieses zunächst unscheinbar wirkende Bildnis ganz besondere Beachtung. Es ist, um mit einem Worte das Wesentliche zusammenzufassen, die erste bildnismäfsige *Charakterdarstellung*. Nicht aus dem Umstande, dass Dürer in jenen Jahren mit Eifer in den rein zeichnenden Künsten des Holzschnittes und Kupferstiches sich bethätigte, erklärt sich das Zeichnerische in dem Porträt, sondern dasselbe künstlerische Gefühl, das in Holzschnitt und Kupferstich die ihm am meisten entsprechende Ausdrucksweise fand, liefs ihn, wie mir dünkt, auch das Bildnis mehr zeichnen als malen. Von dem Reiz der Farbenerscheinung, der ihn längere Zeit gefesselt hatte, wendet er sich zu dem, was sein Interesse nun in höherem Grade in Beschlag nimmt: zu der prägnanten Formenbildung, dem Charakteristischen.

Ein vergleichender Blick auf das Holzhausensche einerseits und die früheren Porträts andererseits sagt mehr, als alle Auseinandersetzungen vermöchten. Es macht den Eindruck, als hätte Dürer einen Schleier, durch welchen er bisher sein Modell sich angesehen und in eine gewisse Ferne entrückt, zerrissen und schaue nun aus nächster Nähe und mit unmittelbarster Deutlichkeit der nackten Wahrheit ins Auge, mit diesem scharfen Blicke die Formen als Wesensoffenbarung und nur als solche erfassend. Der Kopf wird zur Hauptsache, alles Andere nur insoweit beachtet, als es behufs allgemeiner organischer und künstlerischer Einheitlichkeit notwendig ist. Selbst die Hände, wozu die Neigung übrigens auch schon früher immer bemerkbar ist, werden eher verhehlt als gezeigt: sie halten, ähnlich wie auf den zwei Bildnissen des Vaters, in möglichst zusammengezogener Stellung der Finger den Rosenkranz. Das auf diese Weise merklich auf den Kopf hingewiesene Auge des Betrachters findet für diesen Zwang nun aber die reichste Entschädigung in der ihm hier gebotenen Thätigkeit: jede Form wird ihm durch eine an das Unbegreifliche streifende zarteste Lebendigkeit der Linienführung, die von schlichter, sicherer Modellierung begleitet wird, in so nachdrücklicher Weise eingeprägt, dass es den Anweisungen folgend die Formen selbst zu bilden glaubt, das heifst, ihren organischen Zusammenhang dem Gefühl verständlich macht und so die individuelle Lebenskraft, die solche Physiognomie und keine andere hervorgebracht hat, in uns nacherleben lässt.

Keine Tradition über die Herkunft des Bildes und den Namen dieses Mannes, der aus unerschütterlicher Festigkeit seines eigenen Wesens heraus mit überlegenem, ernsten Blicke die Wirren des Lebens um sich betrachtete, hat sich erhalten. Möglich, dass ein Ahnherr des jetzigen Besitzers, der durch seine Beförderung der Reformation und des Humanismus ausgezeichnete Hammann von Holzhausen, welcher, wie Herr Dr. von Nathusius mir mitteilt, in den Jahren 1500 bis 1502 öfters als Vertreter der Stadt Frankfurt beim sogenannten Reichsregiment in Nürnberg sich befand, es von dort mitgebracht hat.

Noch einmal in demselben Jahre, 1499, in welches ich die Entstehung des Holzhausenschen Porträts verlegen möchte, hat Dürer ein reicheres malerisches Bildnis geschaffen: den »Oswalt Krell« in München. Noch einmal reizt es ihn, die lebendige Anordnung des Hintergrundes zu wählen, wie bei den Porträts der Tucher. Er erinnerte sich der schönen Wirkung, die in Bellini's Werken der Kontrast zwischen einem farbigen Stoff und der Landschaft einerseits, zwischen der bewegten menschlichen Figur und der glatten Fläche des Vorhanges andererseits hervorbringt. Wie er aber diese drei Faktoren, die Mannigfaltigkeit im Einzelnen verschmähend, in einfachen Massen zusammenbringt, darin zeigt sich ein bedeutender Fortschritt, vergleichen wir das Selbstporträt von 1498 und den Sebastian Imhof. Das neue gelegentlich des Holzhausenschen Gemäldes charakterisierte Streben nach Lebens- und Charakterausdruck erreicht hier eine Momentanität, die fast beängstigt. Die Erklärung dieser Wirkung hat man, wie ich glaube, gerade in dem Kontrast zwischen der Absicht auf ein malerisch Bildmäfsiges und jener auf Charakteristik zu finden, ein Konflikt, der in dem beschriebenen Porträt in Frankfurt glücklich vermieden war. Der Kopf, der sich als Wesensoffenbarung siegreich geltend machen will, musste gleichsam, um die reiche Umgebung sich zu unterwerfen, seine Ausdruckskraft bis ins Übermäfsige steigern, und die Aufregung, welche uns die gewaltsame Anstrengung des Künstlers mitteilt, ist es, welche unser Gefühl vor dem aufserordentlichen Münchener Bild bestimmt.

So fasst der »Oswalt Krell« noch einmal jene zwei Hauptmomente der Entwickelung Dürers als Porträtmaler von 1490 bis 1500, die wir aus dem Vergleiche der Gemälde uns klar zu machen suchten, zusammen: das unter niederländischem und italienischem Einfluss gezeitigte Streben nach malerisch schöner Bildwirkung, welches auf formale Idealisierung im Sinne der südlichen Kunst ausging und den allmählich immer mehr an Raum gewinnenden Drang nach lebensvoller Charakteristik, welcher, in deutscher Gefühlskraft wurzelnd, die Idealisierung im Ausdruck suchte.

Spielt in der Jugendperiode des Dürerschen Schaffens das Porträt eine hervorragende Rolle, so tritt es in den folgenden zwei Jahrzehnten in den Hintergrund. Religiöse und allegorische Darstellungen, sowie theoretische Studien füllen die Thätigkeit seiner Phantasie und seines Verstandes fast ganz aus. Wie es scheint, ist ihm auch wenig direkter Anlass zur Bildnismalerei in Aufträgen von Bürgern seiner Vaterstadt gegeben worden. Sieht man von dem Jünglingskopf von 1500 in München, den Altarflügeln ebendaselbst mit den beiden Paumgärtners, dem nicht im Original erhaltenen Sixtus Ölhafen von 1503 und den Bildnissen in der Galerie Czernin (1516) und in Pest ab, so sind es im Wesentlichen Anregungen von auswärts, auf die er sich angewiesen sah. Zwei Ereignisse in seinem Leben in Sonderheit boten ihm dieselben: der Aufenthalt in Venedig 1506 und jener während des Reichstages in Augsburg 1518. In einem Briefe vom 23. September 1506 schreibt er an Pirkheimer: »Auch wisset, dass ich in längstens noch vier Wochen hier fertig werde, denn ich habe Einige zu porträtieren, denen ich's zugesagt habe«. Sein Rosenkranzbild, auf dem er zahlreiche Porträts angebracht, wird ihm diese Aufträge verschafft haben: erhalten sind zwei Bildnisse von jungen Männern: das eine in Genua (Sammlung Brignole Salis), das andere in der K. K. Gemäldesammlung zu Wien, sowie das kürzlich von Bode in England entdeckte und für die Berliner Galerie erworbene

herrliche Bildnis einer Frau. Die Anwesenheit in Augsburg andererseits zeitigt die gemalten und in Holz geschnittenen Darstellungen Kaiser Maximilians und den in Kupfer gestochenen sogenannten »kleinen Kardinal« Albrecht von Mainz.

Dasselbe Datum wie diese letzteren Arbeiten, die er, nach Nürnberg heimgekehrt, ausführte, trägt nun ein in der gräflich Borromeo'schen Sammlung zu Mailand an wenig auffälliger Stelle befindliches, noch nicht beachtetes kleines Gemälde, welches das nach halb links gewandte Brustbild eines bartlosen Mannes auf rotbraunem Hintergrunde zeigt. (Höhe 36 cm, Breite 30 cm; leider wurde mir nicht die Erlaubnis zu Teil, es reproduzieren zu dürfen.) In einen einfachen grauen, rotbraun ausgeschlagenen Rock gekleidet, ein schmales schwarzes Barett auf dem vollen, weichen aschblonden Haar, welches breit auf beiden Seiten des Kopfes sich rundet, hält der Dargestellte mit der Linken zwischen gespreizten Fingern auf der Brüstung einen Würfel aus weifsem Karton, in der Rechten mit einer Bewegung des Messens einen Zirkel über weifsem Papier. Ein schmächtiger Mann mit sehr schmalen Schultern und im Verhältnis hierzu grofsem, ausdrucksvollen Kopf. Alle Züge: die starken Falten an der Stirn, die scharfblickenden graublauen Augen, die grofse, feingebogene, weit vorspringende Nase, die dünnen, unmerklich bewegten, geschlossenen Lippen deuten auf die zarte, feinfühlige Organisation eines Denkers, dem nur in schwierigsten abstrakten Problemen eine seines Scharfsinnes würdige Beschäftigung geboten wird. Solchem Wesen, dessen Körper nur als durchsichtige Hülle noch dem Geist zu dienen scheint, gab Dürer auch in der malerischen Behandlung Ausdruck. Die Farbe ist in leichten, flüssigen, geistvollsten Pinselstrichen wie ein Hauch über die vielfach durchscheinende Unterzeichnung gelegt: das mattgelbliche Fleisch in den Schattenteilen durch rötliche Töne, das hellbraun untermalte Haar im Licht durch hellgelbe, im Schatten durch schwarze Striche belebt, das Kolorit auf Grau, Schwarz, Gelblich und Rotbraun, welch' letzteres im Fleisch, am Rockkragen und Hintergrund das gleiche ist, in einfachster Weise gestimmt. Ist diese flüchtige Behandlung, wie Thausing mit Recht bemerkt, für die Bilder des Künstlers in jenen Jahren, in denen er sich von der Malerei abgewandt hatte, überhaupt charakteristisch, so hat sie hier doch in höherem Grade als sonst bedeutungsvolle Wirkungen hervorgebracht, welche, so intim und wenig in die Augen fallend sie sind, den aufmerksamen Betrachter fesseln. So ist besonders das die Dämmerung eines Binnenraumes verratende zarte Spiel des Lichtes, welches den Kopf warm und weich umweht und erhellt, von feinem Reiz: eine Ausstrahlung der inneren Helle dieses Kopfes viel mehr, als eine von aufsen einfallende Beleuchtung. Das Einzige, was in dem, man möchte sagen, leise geschauten, zugleich aber doch so sicher gebildeten Kunstwerke bestimmt und materiell hingesetzt ward, ist die Inschrift, welche in voller unberührter, durch die alten Farbenrisse bewiesenen Echtheit erhalten und mit derselben gelben Farbe gemalt, die Dürer häufig zu diesem Zwecke, unter Anderem auch auf dem Bilde bei Czernin anwendet, aussagt: AN·D·1519 ETA·S·48

Die Hoffnung, auf der Rückseite den Namen des Dargestellten zu finden, erfüllte sich nicht. Nur aufgeklebte italienische Inventarzettel, deren einer die Kühnheit hat, zu behaupten, das Bild sei ein Selbstporträt Dürers, sind zu sehen. So sind wir wiederum auf Vermutungen angewiesen. An Mathematikern und Astronomen — denn an einen solchen möchten wir vor Allem wohl denken — war Nürnberg nicht arm. Wir erinnern uns zunächst jener Beiden, von denen wir wissen, dass sie in direkter Beziehung zu Dürer gestanden: Konrad Heinvogel und einer

Namens Hans. Ersterer war dem Künstler nahe getreten gelegentlich der Anfertigung der von Johannes Stabius 1515 publizierten zwei Himmelshemisphären, für welche er die Sternbilder zeichnete: »stellas posuit«. Von Hans erfahren wir Einiges aus dem Briefwechsel zwischen Dürer und dem am englischen Hofe angestellten Astronomen Niklas Kratzer. Kratzer schreibt in dem von Thausing (II, 251) veröffentlichten Briefe am 24. Oktober 1524:

»Ich her das unser Herr Hans der astronomus ist todt. Peger ich das ir mir verschreibt was er hinter im hat gelassen.«

Und Dürer antwortet am 5. Dezember:

»Aber Herr Hansen ding, der ferschiden ist, das ding ist als zerrissen worden, weil ich im sterben aws bin gewesen; kann nit erfarn wo es hin kumen sei.«

Wer dieser Hans gewesen, ist noch nicht festgestellt. Thausing weist auf den Nachfolger Regiomontans, Hans Werner, hin, macht aber zugleich darauf aufmerksam, dass Doppelmayr behauptet, dieser sei erst 1528 gestorben.

Nähere Anhaltspunkte sind für die Beziehung des Bildnisses auf einen der erwähnten Gelehrten also nicht gegeben. An Johannes Stabius ist nicht zu denken, da wir dessen Gesichtszüge aus dem Dürer zugeschriebenen Holzschnitte: »der hl. Koloman« (B. 106) gar wohl und als grundverschieden kennen. Ein Anderer aber käme noch als Dürer befreundet in Betracht, zwar kein Astronom, aber ein mit der Mathematik nicht minder vertrauter Baumeister und Ingenieur, ich meine den in kaiserlichen Diensten stehenden Johann Tschertte, dessen Ruhmestitel in Sonderheit die erfolgreiche Thätigkeit bei der Verteidigung Wiens gegen die Türken im Jahre 1529 geworden ist.

In wie nahen Beziehungen derselbe zu Dürer gestanden hat, verrät neben anderen Briefen besonders jenes für die spätere geschichtliche Auffassung der Frau Albrecht Dürers so verhängnisvolle Schreiben, das Pirkheimer um 1530 an Tscherte gerichtet hat. Darin heifst es zu Beginn: »(ir) mest mir auch mer lobs und ere zu dann ich mich selbs wirdig erken, will aber solchen gueten willen unser peyder in got verstorbem freunt Albrechten Dürer zu rechnen, dann die weyl ir denselben umb seyner Kunst und dugent willen geliebt, sind euch an zweyfel auch die so ine lieb gehabt haben auch lieb. Solchem will ich euer lob und gar nit meyner schiklikeit zu messen.« (Vgl. Abdruck des Briefes von Lochner im Repertorium f. Kw. II, S. 35.) Weiter aber sind uns als wichtige Zeugnisse das von Dürer in Holz geschnittene Wappen des »Bau- und Brückenmeisters Karls V« und folgende Zeilen Tscherttes an den Künstler selbst erhalten, (nach Zahn: Jahrbücher für Kunstw. I, S. 21): »Freutlicher lieber her Tirer, auf den nechst kunftigen sontag lad ich Ew zu dem früemal zu gast. Ist mein ernstlich bitt und begern, wellet komen und nit ausbleiben. Wellet auch meine diner anzaygen geben, wo der Varntaler zu finnden. hiemit schick ich Ew die proposicion mit dem triangel dreyer ungleicher egg, er und ich nechten (d. h. ehe ich gestern) von Euch haymkam het Ich sy unnderwegen funnden. Aber aus ainem quadrat ainen triangl der in gleicher continentz (d. h. von gleichem Flächeninhalt) zu finden ist kunstlich, versich mich Ir wisst sein wol. die kugl soll sich nit verpergen. so balld Ich der muss hab, wil Ich suchen, was ich ausricht, sol Euch auch unverhallten sein. J. Tschertte.
(Es folgt die Konstruktion eines Rechtecks von gleichem Flächeninhalt mit einem Dreieck.)

Mit ungemeiner Lebhaftigkeit drücken diese kurzen Zeilen den geistigen Inhalt des Verkehrs der beiden Männer aus: die Erregung der gemeinschaftlichen Interessen

gewidmeten Abendunterhaltung klingt in ihnen nach. An der Eiligkeit der Mitteilung merkt man die Freude und Genugthuung des erfahrenen Mathematikers, die Fragen, welche ihm der wissensbegierige Künstler vorgelegt hat, zu beantworten, und bereits schlägt er eine neue Zusammenkunft vor, bei der auch das nicht näher bezeichnete Problem der Kugel zur Sprache kommen soll. Dürer stellt ihm Aufgaben, an die er selbst noch nicht gedacht hat, und die ihn nun in jedem Augenblick der Mufse beschäftigen. Unwillkürlich, — sieht man den Mann auf dem Mailänder Porträt Berechnungen am Kubus anstellen, dessen Seiten er durch Diagonalen in Dreiecke geschieden hat, — taucht in der Vorstellung das in diesem Briefe gegebene Bild Tschertte's auf, wie er bei Dürer sitzend demselben anschaulich mathematische Beweise vordemonstriert. Gar Manches, was Dürer später in seiner »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit« und in dem »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken«, gelehrt hat, dürfte auf die belehrende Aussprache, die er mit Tschertte gehabt, zurückgehen.

Thausing setzt den undatierten Brief in das Jahr 1522, in die Zeit des Nürnberger Reichstages, im Hinblick auf den darin erwähnten Varnbüler, denn mit Recht nimmt er an, dass Zahn diesen Namen für Varntaler verlesen habe. Unbedingt entscheidend ist diese Bestimmung nicht, denn Varnbüler, der Protonotarius des Reichskammergerichts, und Tschertte, der zum Gefolge des Kaisers gehörte, werden wie auf dem Nürnberger, so auch vermutlich auf dem Augsburger Reichstage 1518 gewesen sein. Ohne auf die Datierung des Briefes, die unentschieden bleiben muss, grofses Gewicht zu legen, möchte ich die Vermutung, dass Dürer Tschertte schon 1518 in Augsburg, wenn nicht früher, kennen gelernt, durch den Hinweis auf das in Holz geschnittene Wappen des letzteren stützen, dessen Einrahmung durch Weinstöcke durchaus im Dekorationsgeschmacke der für Kaiser Maximilian gefertigten Holzschnitte gehalten ist. Zwei von Ilg in den »Graphischen Künsten« (I, S. 74) besprochene Zeichnungen desselben Wappens aus den Jahren 1519 und 1520, welche, von einem Monogrammisten C. M. O. gefertigt, neben dem Wappen: Zirkel, Armillarsphäre und Stab zeigen, möchten vielleicht einen Hinweis auf die Zeit überhaupt, in welcher Tschertte das Wappen annahm, geben und damit einiges Licht auch auf die Entstehungszeit des Dürerschen Blattes werfen. Eine dritte Zeichnung vom Jahre 1536 wird von Wussin erwähnt. Können nun alle diese Betrachtungen auch keine Gewissheit darüber verschaffen, dass in dem kleinen Gemälde Dürers vom Jahre 1519 in der Galerie Borromeo das Bildnis von Johannes Tschertte, dem guten Freunde des Meisters, auf uns gekommen ist, so dürften sie doch genügen, diese Hypothese als eine nicht unbeachtenswerte erscheinen zu lassen.

Wenden wir von dem einzelnen Werk aus dem Jahre 1519 den Blick vergleichend auf die, wie erwähnt, verhältnismäfsig geringe Anzahl der anderen im Zeitraum von 1500 bis 1520 entstandenen Bildnisse, so gewahren wir, dass ein gleich inniger, auf eine geschlossene Entwickelung hinweisender Zusammenhang, wie er im ersten Jahrzehnt zu verfolgen war, zwischen ihnen nicht besteht. Der malerischen Behandlung nach liefsen sich bestimmte Gruppen nicht sondern, ohne dass die individuelle Eigenart jedes Werkes verkannt würde. Mit mehr Recht, als die verwandten Momente in dem technischen Verfahren hervorzuheben, würde man die auffallenden Verschiedenheiten zu betonen und aus ihnen zu folgern haben, dass der

Meister in jeder Arbeit neue Mittel des Ausdruckes zu suchen sich getrieben sah. Ganz allgemein aber lässt sich sagen, dass der durch den Aufenthalt in Venedig wieder geweckte Eifer für die Malerei, welcher sich in grofser Sorgfalt und Mühewaltung beim Farbenauftrag äufserte, allmählich erkaltete und dem Verlangen, mit möglichst Wenig möglichst Viel zu sagen, Platz machte. Hierin liegt der in das Auge fallende Unterschied der früheren Gemälde, und der in den Jahren 1515 bis 1520 entstandenen: die Extreme beider Richtungen sind in dem Münchener Selbstporträt und dem Borromeo'schen Bildnis ausgesprochen.

So verschiedenartig nun aber das Technische, so wesentlich gleichartig erscheint doch, sieht man nur von dem durch ganz besondere Bedeutung ausgezeichneten, berühmten Selbstbildnis ab, die künstlerische Auffassung des Porträts, also der eigentliche Stil desselben. Das gemeinsam Typische ist jene einfachste Darstellungsweise, welche alle von dem Hauptsächlichen abziehende Mannigfaltigkeit in Farbe und Komposition verschmäht, wie wir sie mit Bewusstsein zuerst vollständig im Holzhausenschen Porträt angewandt fanden. Nur dass Dürer jetzt noch weiter geht, indem er fortan mit Vorliebe ein Brustbild ohne Hände giebt und zugleich den Blick des Modelles nicht mehr seitwärts heraus, sondern gerade vor sich hin schauen lässt. Gewiss liegt dieser letzterwähnten beachtenswerten Veränderung nichts anderes zu Grunde, als eben das sich verstärkende Streben nach Vereinfachung. Durchaus darauf bedacht, das Charakteristische einer Physiognomie mit gröfster Bestimmtheit und Nachdrücklichkeit zur Anschauung zu bringen, musste er zur Erkenntnis gelangen, dass das für den lebensvollen Eindruck eines Porträts so wirksame Motiv des seitwärts herausgewendeten Blickes als ein willkürlich für jedes Bildnis anzuwendendes seiner künstlerischen Absicht widerspreche. Er musste es verwerfen, weil er darin ein äufserliches Motiv sah, welches die klare Erscheinung des Individuellen trübte, ja, derselben gleichsam Gewalt anthat, kurz weil er es erfasste als das, was es ist: als einen aus rein bildnerischen Absichten hervorgegangenen Faktor formalen Idealisierens. Wenn diese Behauptung im ersten Augenblick im Widerspruch zu der Thatsache zu stehen scheint, dass gerade die Porträts mit stark seitwärts bewegten, herausschauenden Augen den Eindruck besonderer Ähnlichkeit hervorbringen, so verschwindet dieser Widerspruch doch bei näherer Erwägung. Der Betrachter, welcher in solchen Fällen von Ähnlichkeit spricht, täuscht sich, indem er die unmittelbar wirkende Lebendigkeit, die in dem Momentanen des Blickes sich äufsert, mit Ähnlichkeit, d. h. der Wiedergabe des Individuell-Charakteristischen verwechselt. Der Eindruck des Lebens überrumpelt ihn gleichsam und zwingt sein Gefühl, ohne Weiteres sich gefangen zu geben und auf Treu und Glauben das ganze Kunstwerk als ein wahrhaftiges, die Wirklichkeit treu wiedergebendes aufzufassen. Kein Wunder, dass sich die Porträtisten aller Zeiten dieses immer erfolgreichen Mittels mit Vorliebe bedient haben und dass es, den Werken der grofsen Meister entlehnt, von den Manieristen mit unzweifelhaftem Vorteil für sie selbst, aber zum Verderb des künstlerischen Empfindens im Publikum als bestechender Kunstgriff bis auf den heutigen Tag angewendet wird.

Erkennen wir es aber seiner wahren Bedeutung nach als einen der Faktoren, durch welche das Bildnis aus der blofsen Naturnachahmung in das Bereich typisierender, also verallgemeinernder Darstellung erhoben wird, so wird es uns auch ersichtlich, warum es gerade in der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts, allerdings durch weise Betonung des Dauernden im Blicke gemäfsigt, zur Verwertung kommt, indessen die nordischen Malerschulen trotz einiger weniger Versuche der

van Eycks es unbeachtet lassen. Die tiefgreifende Verschiedenheit germanischer und romanischer Kunst wird uns selbst durch eine so unscheinbare Thatsache veranschaulicht. Äufserste Betonung des Individuell-Charakteristischen bei den Einen, Erhebung der Einzelerscheinung zu einem Typischen bei den Anderen! Es würde hier zu weit führen, neben jenem einen für unsere Betrachtung wichtigen, zur Typisierung benutzten Motive auch die anderen von den Italienern in Anwendung gebrachten näher ins Auge zu fassen. Hinzuweisen wäre nur darauf, dass sie, ehe sie zu jener direkten Mitteilung der Lebensempfindung durch den Blick gelangen, ja auch dann noch dauernd an einer anderen Form der Idealisierung festhalten: es ist dies die Darstellung des Individuums im Profil, welche wir als zweiten für die italienische Kunst charakteristischen Bildnistypus schon kennen gelernt haben. In geradezu entgegengesetzter Weise wird hier die Idealisierung zu erreichen versucht, indem nämlich von aller augenblicklicher Lebensäufserung und jeder direkten Beziehung des Beschauers auf das verbildlichte Individuum möglichst abstrahiert, also mit gröfstem Nachdruck das Dauernde, Unveränderliche der Erscheinung betont wird. Man könnte sagen, dass im Profilbildnis das Typische räumlich zum Ausdruck kommt in der objektivsten Auffassung des Individuums, d. h. dessen Unterscheidung von Anderen — im Bildnis mit dem den Betrachter anschauenden Blick aber zeitlich in der unmittelbaren Verdeutlichung der Gemeinsamkeit des Lebensgefühles im Beschauer und im Dargestellten. Es kann nicht zweifelhaft sein, welche Art der Idealisierung: diejenige möglichst abstrakter Hinstellung des dauernden formaler Typus eines Individuums oder die andere kräftigster Hervorhebung des allgemein menschlich Typischen der Lebenskraft im Individuum, die höhere Stufe bezeichne: die erstere war gleichsam nur der Übergang von einer rein typischen zu einer individualisierenden Kunst und musste in kommenden Zeiten die Ausnahme werden, der letzteren war die Herrschaft bestimmt. Neben diesen Hauptfaktoren formalen Idealisierung spielt ein dritter, nämlich das Accessorische der Umgebung und Tracht, anfangs eine bescheidene Rolle, gewinnt aber allmählich bei dem Streben nach verallgemeinernder Darstellung des Individuums eine immer gröfsere Bedeutung, bis sich in ihr das letztere, in ganzer Gestalt wiedergegeben, fast völlig verliert und auflöst, in welchem Falle es uns dann wesentlich als Repräsentant zugleich eines Lebensalters und einer Gesellschaftsklasse erscheint.

Kehren wir nach dieser Betrachtung zu Albrecht Dürer zurück, so dürften wir jetzt die Bedeutung, welche die Wahrnehmung der entscheidenden Veränderungen in seinem Porträtstil um 1500 für die Erkenntnis seines künstlerischen Wesens hat, vollauf würdigen. Aus demselben Grunde, aus welchem er, die Gliederung des Raumes aufgebend, sich fortan mit einem schlichten einfarbigen Hintergrund begnügte und sich möglichst auf die Wiedergabe eines Brustbildes oder blofsen Kopfes beschränkte, verschmähte er das Motiv des seitwärts herausschauenden Blickes. Das einzige Mal, wo er denselben im Laufe der zwanzig Jahre bringt, beweist als Ausnahme für die Regel: er lässt sich in dem betreffenden Bilde, dem Porträt in Genua, vorübergehend von den Italienern bestimmen, denen er sich diesmal durch gröfsere dem Blick verliehene Ruhe mehr nähert, als in seinen Jugendwerken. Sonst ist er sich seines Weges bewusst und verfolgt denselben so sicher, dass er selbst bei der Anfertigung des eigenen Bildnisses den Seitenpfad, der ihn zum früher gewohnten Typus führen würde, vorübergeht und sich ganz in Vorderansicht darstellt. Wie Halbheiten und Unwahrheiten hat er Alles, was ihn in seiner Jugend berückte: alles Umschreibende, Verallgemeinernde, Zerstreuende von sich gestreift,

um alle Kraft auf das Wesentliche zu konzentrieren. Das Verneinen der idealisierenden Momente ist nur die Folge eben dieser zur Freiheit gelangten bejahenden Kraft. Von den wenigen Fällen abgesehen, in welchen ihm das Anbringen von Attributen für die Charakteristik des Porträts wichtig erschien, wie in den Darstellungen Kaiser Maximilians, des Gelehrten in Mailand und der eigenen Persönlichkeit, giebt er, wie erwähnt, nur ein räumlich beschränktes, mehr oder weniger zur Seite gewandtes und schauendes Brustbild, bringt dasselbe in das hellste Licht und studiert in demselben ganz aus der Nähe mit unerschrockenem Auge Zug für Zug, wie er vor dem bald roten, bald dunkelgrünen, bald schwarzen Hintergrund, der nur als Folie dient, deutlich und bestimmt hervortritt. So mit dem Blicke den dicht vor ihm befindlichen Kopf gleichsam umklammernd bildet er, fast wie ein Bildhauer, die Formen nach, lichtet die Masse des Haares, dass man das Leben jedes einzelnen zu fühlen glaubt, und giebt das Spiel des Lichtes nach seinen feinsten Bewegungen in dem klar gezeichneten Augapfel und Pupille mit geradezu unbegreiflicher Treue wieder. Hier, in dem Auge, gewinnt das organische Leben seine vernehmlichste Sprache, daher es auch auf den Laien am unmittelbarsten wirkt und derselbe geneigt sein wird, in der Art der Darstellung des Auges das für die Porträts Dürers eigentlich Charakteristische zu finden. Das aber wäre nun freilich ein Irrtum, denn mit gleicher künstlerischer Gewalt wie im Auge ist in jedem Muskel des Gesichtes das bewegliche Leben gegeben, und die Wiedergabe dieses sozusagen latenten Lebens in jeder Einzelheit unterscheidet ebensogut wie die Wiedergabe des Lichtspieles im Auge des Nürnbergers Bildnisse von allen anderen. Und dabei nun doch dies Alles nicht durch Detailmalerei, wie sie die van Eycks in ihren bewundernswerten Gemälden angewandt, sondern durch eine alle Einzelheiten zu grofsen Einheiten verbindende Formeninterpretation bewirkt. Wie dieses möglich, wie es erreicht worden, fragen wir vergeblich — hier stehen wir an der Grenze verstandesgemäfser Erklärung. Jeder Versuch weiterzuschreiten verbietet sich von selbst, da der Boden den Füfsen fehlt.

Was in den Jahren von 1500 bis 1520 uns als Dürers Bildnisideal bereits ganz ersichtlich wird, tritt uns endlich in höchster Vollendung in seiner letzten Lebenszeit entgegen. Die malerische, diesem Ideal entsprechende Technik, welche er auf verschiedenen Wegen früher noch gesucht, ist, durch die erneute Berührung mit einer grofsen Malerschule, nämlich der Antwerpener, die er auf seiner Reise 1520 und 1521 kennen lernte, gefunden. Das Bestreben, in seinen Charakterdarstellungen immer mehr von der Farbe zu abstrahieren, welches in der dauernden Beschäftigung mit dem Holzschnitt begründet war, und welches uns in dem Mailänder Bildnis besonders deutlich entgegentrat, macht der starken, neu geweckten Empfindung für das Malerische Platz. Wohin das Streben seines ganzen Lebens zielte, zeigen die Werke, die er, von den Niederlanden zurückgekehrt, bis zu seinem Tode schuf: die vier Apostel einerseits, andererseits die Porträts. Denn er ist nun — und dies ist höchst bedeutungsvoll — vorwiegend Porträtist, viel ausschliefslicher noch als in seiner Jugend. Sein künstlerisches Gefühl, das ganz auf Ausdruck ausging, so sehr sich sein Geist bemühte, in theoretischen, das Formale betonenden Studien ihm das Gleichgewicht zu halten, drängte in immer gröfserer Vereinfachung zur Darstellung des Einzelwesens, als des Repräsentanten der allgemeinen Lebenskraft. Von der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen derselben gelangte er wie auf einer sich allmählich

verengenden Strafse bis zur Beschränkung auf das menschliche Individuum — und diese ganze grofse Entwickelung wird uns, fassen wir nun noch seine späten Porträts in Beziehung zu den früheren ins Auge, wie in einem speziellen einfachen Beispiel durch die Wandlungen seiner Bildnismalerei veranschaulicht.

Dass in diesen letzten gemalten und gestochenen Bildnissen, wie in den schon besprochenen, der Kopf es ist, auf dessen Wiedergabe es ihm einzig und allein ankommt, braucht kaum mehr hervorgehoben zu werden. Wo noch ausnahmsweise die Hände gegeben sind, wie auf den übrigens frühesten, 1521 entstandenen Bildern dieser Periode: dem Bernhard van Orley in München und dem Imhof in Madrid, spielen sie eine so nebensächliche Rolle, dass man sie kaum beachtet; der Kupferstich des Erasmus von Rotterdam aber ist mehr Genredarstellung eines Gelehrten, als Porträt. Alle anderen zeigen nur einen kleinen Teil der Brust, ja, der Kleeberger in Wien, welcher, nach Art eines Reliefmedaillons aufgefasst, das Extrem der Vereinfachung bedeutet, nur den Hals. Die Lebenswiedergabe im Kopfe aber ist, dank der zur höheren einheitlichen Behandlung gediehenen malerischen Technik, welche in ihrer flüssigen Verarbeitung von weifsem Licht und hellgrauem Schatten das Weben von Licht und Luft mit viel mehr Weichheit als früher wiederzugeben ermöglicht, sowie dank der immer gröfser gewordenen Formenanschauung, bis zum Höchsten gesteigert worden; ja wir können diese Steigerung im Verlaufe der Jahre verfolgen. Die Werke von 1526: der Kleeberger, der Jakob Muffel, der Holzschuher und der in Kupfer gestochene Melanchthon stehen an der äufsersten Grenze des Möglichen und bewirken daher eine Spannung des Gefühles, welche binnen Kurzem fast unerträglich wird. Verglichen mit ihnen erscheinen selbst der Varnbüler von 1522, Friedrich der Weise von 1524 und der Pirkheimer aus demselben Jahre gemäfsigt. Dürfen wir uns aus der Erkenntnis, die Dürer selbst von der Übermächtigkeit des Lebensausdruckes in jenen Bildern hatte, das auffallende Phänomen erklären, dass er beim Holzschuher zurückgreift auf ein seit seiner Jugendzeit nicht mehr angewendetes Motiv: auf den seitwärts herausschauenden Blick? Öffnete er in diesem, dessen typisierende Bedeutung wir ja kennen gelernt haben, gleichsam der die Formen fast sprengenden Kraft ein Ventil, indem er sie in eine nicht blofs latente, sondern offenkundige, momentane Bewegung umsetzte? So gewagt diese Annahme dünkt, immer wieder drängt sie sich mir auf, suche ich mir Rechenschaft über die Verschiedenartigkeit des Eindruckes, den der Holzschuher und jenes, welchen der Jakob Muffel oder Kleeberger auf mich hervorbringt, abzulegen. Die wachgerufene Erregung wird angesichts der letzteren zu einer ängstlichen Beklemmung, indess sie vor dem Holzschuher in freudigem Staunen befreit ausklingt, und die Erklärung ist eben einzig darin zu finden, dass dort die körperliche Ruhe in so grellen Widerspruch zu der Intensität des Lebensausdruckes tritt, dass unser Gefühl durch das schnell abwechselnde Eintreten stärkster Illusion der Wirklichkeit und nüchterner Erkenntnis dieser Illusion in Verwirrung gerät, während die Wahrnehmung einer bestimmten Aktion, nämlich der Veränderung im Blicke, beim Holzschuher die Illusion für eine Weile zur vollständigen macht, welche erst ihr Nachspiel in der Verwunderung des Verstandes darüber hat, wie eine solche Täuschung hervorzubringen möglich war. Dürfen wir also annehmen, dass Dürer, bis zu den letzten Möglichkeiten bildnerischer Wahrheit vorgedrungen, endlich doch unwillkürlich wieder sich getrieben sah, dieselbe da, wo ihr Eindruck ein geradezu erschreckender wurde, durch ein formal idealisierendes Motiv zu dämpfen, so hätten wir wohl auch die Erklärung für die Thatsache, dass er in dieser seiner letzten Schaffenszeit zum ersten

Male — denn von seinen Zeichnungen, als blofsen Studien, sehen wir bei diesen Betrachtungen ab — Bildnisse im Profil giebt: nämlich den Ulrich Varnbüler und Philipp Melanchthon, in anderen, wie dem Pirkheimer und Erasmus, sich dem Profil wenigstens sehr nähert. Spricht sich auch hierin das Streben nach einer gröfseren Objektivierung und Abstraktion aus, so zeigt es sich doch gerade an einem Werke, wie dem Melanchthon, deutlich, wie unüberwindlich stark der auf eindringlichste Charakteristik gerichtete Drang war. Ja, die freiwillig gewählte Beschränkung auf die nur halbe Ansicht der Physiognomie giebt ihm gleichsam das Recht, nun mit absolutester Freiheit sich Genüge zu thun und mit solch' siegreicher Willkür zu gestalten, dass er, als wäre die Natur in der organischen Ausbildung ihres Gedankens auf halbem Wege stehen geblieben, durch Verstärkung aller Formen bis zur nacktesten Deutlichkeit diese Ausbildung vollendet. Welch' unerhörte, ungeheure Gewalt der Anschauung! Und ein Verhängnis hat es gewollt, dass dieser Künstler kein Bildnis von Dem schaffen sollte, dessen Wesen und Züge einzig und allein seiner Kunst würdig waren. Sein Letztes, Höchstes in der Porträtkunst hat Dürer nicht aussprechen dürfen: es hätte Martin Luther geheifsen!

Von Angesicht zu Angesicht haben wir Dürer in den Schöpfungen seines Meisterkönnens gesehen — blicken wir zurück auf die früheren und frühesten, was ist es, woran wir überall ihn wiedererkennen, welches ist das Wesentliche, das sich hier noch unvollkommen, dort in vollkommenster Deutlichkeit offenbart? Bei allen einzelnen Betrachtungen war es zunächst ja nur die Verschiedenheit der Erscheinungsformen, das Relative derselben, was wir in geschichtlicher Folge als Entwickelung in Vereinfachung zu bestimmen versuchten. Ihr Kern: das ihnen allen Gemeinsame, auf das wir hierbei immer wieder trafen, heifst es zum Schlusse noch einmal zusammenfassend hervorzuheben, um, wenn auch nicht eine scharfe Definition, die unmöglich ist, so doch eine Andeutung desselben zu gewinnen.

Die Geschichte der Porträtkunst Dürers ist die einer Entwickelung, welche sich allmählich von allen, durch edle Vorbilder nahegelegten idealisierenden Faktoren, deren Ziel das bildmäfsig Schöne ist, befreit und hierdurch zu der Beschränkung auf die einfachste Wiedergabe eines nicht bewegten, vor sich hinschauenden Kopfes allein führt. Nichts Anderes kann sich in diesem Abstrahieren von allen Reizmitteln der Mannigfaltigkeit in Farbe und Linienführung aussprechen, als das Verlangen, mit gröfster Nachdrücklichkeit das absolut Individuelle in vollster Wahrheit zur Anschauung zu bringen, wie es ungetrübt nur in einer Physiognomie uns entgegentritt. Dürer kennt den Kompromiss, den deutsches Wahrheitsgefühl mit Schönheitsempfindung in den Bildnissen von Hans Holbein eingeht, nicht; er will nur das Eine: die Wahrheit. Wahrheit — ein vieldeutiges Wort! Sind die Porträts der grofsen italienischen Meister etwa weniger wahr, als die des deutschen? Wer möchte das behaupten? Und ist die Wahrheit der Dürerschen Bildnisse die gleiche wie die der van Eycks? Der Unterschied springt in die Augen! Der Begriff Wahrheit, auf die Kunst angewendet, ist ein sehr unbestimmter, nichtssagender, und bedarf in jedem Falle einer sicheren Umgrenzung, soll er nicht zu den irrigsten Urteilen und Schlüssen führen. Nicht zum mindesten trägt er die Schuld mit an der wie eine ewige Krankheit sich fortschleppenden Unterscheidung zwischen idealistischer und realistischer Kunst, die freilich ein sehr bequemes Auskunftsmittel ist, alle lästige

ernstere Betrachtung von sich zu weisen, in der That aber die Erkenntnis dessen, was Kunst ist, geradezu unmöglich macht. Eine realistische Kunst ist eine contradictio in adjecto, weil Idealität der Anschauung die erste Bedingung künstlerischen Schaffens ist. Höchstens im Hinblick auf den Stoff eines Kunstwerkes liefsen sich die Bezeichnungen: idealistisch und realistisch anwenden, doch auch in diesem Sinne wären sie möglichst zu vermeiden, da immer die Gefahr missverständlicher Auffassung bleibt. Doch hierauf näher einzugehen, hiefse nur wiederholen, was ich in einer früheren Studie über Albrecht Dürer in den »Bayreuther Blättern 1888« und in der »Malerschule von Nürnberg« bereits ausführlicher dargelegt — hier handelt es sich nur darum, die Eigenart der Dürerschen Porträts zu kennzeichnen, festzustellen, welches die »Wahrheit« derselben ist.

Nicht die getreueste objektive Wiedergabe einer individuellen Erscheinung ist die künstlerische Absicht des Meisters, sondern der Ausdruck eines individuellen Wesens, wie es in die Erscheinung tritt, oder, mit Schopenhauer zu reden, die Veranschaulichung der Idee eines Individuums, seines intelligibeln Charakters. Nur insoweit die Formen und Züge des Kopfes diese Idee verdeutlichen, sind sie Dürer von Bedeutung und Wert, und der Nachdruck, mit dem er sie hervorhebt, steht in direktem Verhältnis zu der mehr oder minder bedeutenden Rolle, die sie als Dolmetscher des Wesens spielen. Alles, was die in sich geschlossene Einheitlichkeit desselben wahrzunehmen hindern könnte, jede Beziehung zur Aufsenwelt also und Bedingtheit durch dieselbe einerseits, wie andererseits jedes Nebensächliche, Zufällige in der Erscheinung wird als die Gefühlsauffassung schwächend und zerstreuend in der Darstellung vermieden. Dies hat zur Folge, dass Dürers Bildnisse fast ebenso weit von den van Eyckschen, wie den italienischen Porträts sich unterscheiden. Da nun aber der Charakter oder das Wesen nichts Anderes als die individuelle Lebenskraft ist, so werden alle Züge auch nur nach dieser ihrer Bedeutung als Faktoren des Lebensausdruckes von Dürer erfasst. Dies Leben unmittelbar zu fühlen, stellt er sein Modell ganz aus der Nähe und in heller Beleuchtung vor sich hin und erlebt so den Organismus unmittelbar als ein aus innerer Kraft sich vollziehendes Werden, dessen Kulminationspunkt das Schauen des Auges ist. So verwandelt sich ihm das Dauernde der Erscheinungsform in eine Aktion des Wesens selbst — »der Raum wird hier zur Zeit«. Und hierin liegt die schon oben angedeutete, nun aber allgemeiner gefasste einzige Erklärung für die in ihrer Art mit keiner anderen zu vergleichende Empfindung, welche die Betrachtung eines Dürerschen Porträts hervorruft, die gewaltsame, nur der Verwunderung, nicht aber tiefster Befriedigung Platz machende, momentane Erregung, in welche sie uns versetzt.

Es ist das erhabene Schauspiel eines Kampfes, in dem ein souveräner künstlerischer Wille das beschränkte Ausdrucksvermögen der ihm eigenen Kunstart zu Unmöglichem zwingt — die Offenbarung einer Gefühlskraft, welche sich nicht begnügt, durch die Malerei deren Können entsprechend das Wesen nur in dem Dauernden der Erscheinung zu ahnungsvoller Anschauung zu bringen, sondern dieses Wesen selbst in unmittelbarem Ausdruck dem Gefühle Anderer mitteilen möchte. Nur vermittelst solcher Auffassung vermögen wir uns dem wundervollen Geheimnis der Dürerschen, ja der deutschen bildenden Kunst überhaupt zu nähern, ihre Eigenart in dem auf Wesensausdruck begründeten Idealismus zu fassen, dessen mächtiger Flügelschlag, in den allzu engen Schranken bildnerischer Darstellung noch gehemmt, zur Freiheit erst in dem Reiche einer anderen Kunst erheben sollte — dessen Kraft aber selbst in ihrer Gebundenheit wir erschüttert ahnen!

DIE AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER FRIEDRICHS DES GROSSEN

V

DAS PORZELLAN

3 DIE BERLINER MANUFAKTUR

VON KARL LÜDERS

Der gröfsere Teil der ausgestellten Porzellane bestand aus Arbeiten der Berliner Fabriken. Man muss von mehreren Fabriken reden, weil die erste, die von Wegeli, in keinem nachweisbaren Zusammenhange mit dem Gotzkowsky'schen, später von Friedrich dem Grofsen gekauften Unternehmen stand und weil Gotzkowsky auch einen Vorgänger gehabt hat, dessen wenige Arbeiten freilich bis jetzt unbekannt geblieben sind.

Die Wegeli'sche Fabrik wurde nach der Angabe des verstorbenen Geheimen Regierungsrats Kolbe in seiner 1863 erschienenen Jubiläumsschrift »Geschichte der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin«, 1750, gegründet; Caspar Wegeli liefs sie aber schon im Jahre 1757 eingehen, angeblich, um statt ihrer eine Wollmanufaktur zu betreiben. Sie lag in der Neuen Friedrichstrafse an dem bei Erbauung der Stadtbahn zugeschütteten Königsgraben. Bei dieser Veränderung wurde auch das Wegeli'sche Haus abgerissen. Die Erdarbeiten brachten ein grofses Lager von Porzellanscherben an den Tag, wie mir leider erst bekannt wurde, als alle bereits tief unten zwischen den Fundamenten der Eisenbahnbögen lagen. Dagegen erhielt die Königliche Porzellanmanufaktur eine gröfsere Zahl von Ballen fertiger Porzellanmasse, die über 120 Jahre als Unterlage für den Fufsboden eines Schuppens gedient hatten. Sie zeigten noch den Abdruck des Gewebes der leinenen Tücher, in die sie geschlagen gewesen waren, an einigen klebten noch Reste von diesen. Die chemische Untersuchung ergab, dass die Masse ebenso zusammengesetzt war, wie die Meifsener Arbeiten aus derselben Zeit und dass sie, gebrannt, dasselbe Ansehen hat, wie die als Arbeiten der Wegeli'schen Fabrik markierten Porzellane. Näheres über die chemische Zusammensetzung der Masse und ihre Eigenschaften hat der damalige Vorsteher der chemisch-technischen Versuchsanstalt der Manufaktur, Professor Dr. Seger in der Thonindustrie-Zeitung (Jahrgang 1882, No. 52, S. 467 und 468) veröffentlicht. Durch welche Verbindungen Wegeli sechs bis sieben Jahre lang — denn alle seine mir bekannten Arbeiten haben dieselbe Farbe wie die aus der 1882 gefundenen Masse angefertigten Proben — sogenannte Schnorrsche Erde von Schneeberg, deren Ausfuhr wenigstens um 1727 verboten worden war, erhalten hat, ist

13

BERLINER PORZELLAN

ZUCKERDOSE UND THEETOPF MIT ROSA UND GOLD DEKORIERT

MODELL »RELIEFZIERAT« UM 1769

mir nicht bekannt. Wahrscheinlich bestand das Verbot zu seiner Zeit nicht mehr, denn sonst würde man die Ausfuhr verhindert haben, da die Wegeli'sche Fabrik und ihre Arbeiten der Sächsischen Gesandtschaft in Berlin unmöglich unbekannt geblieben sein können. Aus dem eben Gesagten ergiebt sich auch, dass die oft wiederholte Behauptung, Friedrich II habe Porzellane und für seine Fabrik Porzellanerde nach Berlin bringen lassen und Arbeiter und Künstler aus Meifsen gezwungen, in Berlin zu arbeiten, zu den Erfindungen gehört, mit denen im vorigen Jahrhunderte die kriegführenden Parteien einander zu diskreditieren suchten. Wenn Friedrich II, was ich nicht weifs, fertige Porzellane aus Meifsen hat fortbringen lassen, so hat er damit nichts Unrechtes gethan, denn die Vorräte der Fabrik in Meifsen waren verkaufbares sächsisches Staatseigentum und das Kurfürstentum Sachsen war ein erobertes Land. Porzellanerde wegschaffen zu lassen, hatte er aber keinen Grund, denn die Wegeli'sche Fabrik, die ja nicht einmal ihm oder dem preufsischen Staate gehörte, hatte vielleicht schon aufgehört zu arbeiten, als der siebenjährige Krieg ausbrach und Friedrich Ende August 1756 in Sachsen einfiel. Eine Königliche Porzellan-Manufaktur existierte in Berlin erst seitdem der König Ende August 1763, also sieben Monate nach dem Abschlusse des Hubertusburger Friedens, die Gotzkowsky'sche Fabrik gekauft hatte, und endlich giebt es kein einziges Stück Gotzkowsky'sches Porzellan, das aus sächsischer Porzellanerde hergestellt wäre. Gotzkowsky und dann die Königliche Manufaktur haben von 1761 an etwa zehn Jahre lang nur oder hauptsächlich Passauer Erde verarbeitet, ebenso wie die süddeutschen Fabriken. Der gelblich graue Ton der mit diesem Kaolin hergestellten Masse ist mit der rein weifsen Farbe des Wegeli'schen und des gleichzeitigen Meifsener Scherbens gar nicht zu verwechseln. Die Beschaffenheit der auf dem Wegeli'schen Grundstücke gefundenen Porzellanmasse kann hiernach nicht als ein Beweis dafür gelten, dass Friedrich II für seine Fabrik Erde aus Meifsen weggeführt habe.

Wegeli-Porzellan war nicht viel auf der Ausstellung, da es von unseren Sammlern nicht sehr beachtet wird. Herr Possart hatte eine 20 cm hohe Gärtnerin, die einen Blumenkorb auf die rechte Hüfte stützt und mit der Linken ihr Kleid spreizt, ausgestellt (vergl. die Tafel zu S. 135). Die Haltung der Figur und die Bewegung der Hände sind meifsnerisch, die Körperformen, die Gesichtszüge, die Stellung der Füfse aber wie die vieler Wegeli'schen Figuren, ohne Zierlichkeit. Der von Wegeli beschäftigte Bildhauer scheint oft nach derben Modellen aus dem Volke gearbeitet zu haben. Das Kleid ist mit bunten Blumenbouquets gemustert. Die Bemalung ist unzweifelhaft alt. Die Zahl der dekorierten Wegeli-Porzellane, sowohl der Geschirre wie der Figuren, ist unverhältnismäfsig gering. Diesem Missverhältnis bemühen sich einige Händler nachträglich abzuhelfen und der Liebhaber wird wohlthun, bemalte Wegelifiguren sorgfältig zu prüfen. Ich gebe zu, dass es leichter ist, diesen Rat zu erteilen als zu befolgen, weil man nur dann sich vor Fälschungen hüten kann, wenn man genug echte Stücke kennt, um die falschen davon zu unterscheiden. Dem Kenner wird die Unterscheidung oft dadurch erleichtert, dass der Fälscher selbst keine echten bemalten Wegelifiguren gekannt hat. Ein vor einigen Jahren gestorbener Fälscher soll übrigens auch ganz neues Wegeli auf den Markt gebracht haben. Mir ist davon indessen noch nichts vorgekommen und ich vermute daher nur, dass es an der Farbe des Scherbens zu erkennen sein wird, weil ich nicht wüsste, wie der Mann sich eine der von Wegeli verarbeiteten gleiche Masse verschafft haben sollte. Die Wegeli-Porzellane zeigen nicht alle ein blaues unter der Glasur gemaltes W. Bisweilen ist die Marke nur ein-

gepresst, daneben befinden sich auch Nummern, nicht selten drei übereinander, oder es sind nur Nummern vorhanden und mitunter fehlt jedes Zeichen. Da die Wegeli'schen Fabrikate sich von den gleichzeitigen Arbeiten Meifsens durch die Farbe der Masse nicht unterscheiden, so ist der Liebhaber, wenn das Stück nicht »Pocken« hat (was oft der Fall ist) darauf angewiesen, die Herkunft nach der Form und der Dekoration des Gegenstandes zu bestimmen. Die auf der Glasur gemalten bunten Blumen der Wegeli'schen Arbeiten ähneln in der Form und Behandlung den Blumen mancher Höchster oder Nymphenburger Fabrikate. Dies ist nicht auffallend, da Beziehungen zwischen Wegeli und der Höchster Fabrik nachgewiesen sind. Er hat von dort Arbeiter erhalten. Zu den wenig graziösen Wegeli'schen Figuren gehören auch die Amoretten im Zeitkostüm. Sie haben meistens nur ein Gewand des XVIII Jahrhunderts umgeworfen. So trägt einer die Beinkleider eines Knaben aus dem Volke, der Verkleidung entsprechend kneift er eine Katze in den Schwanz, am Rücken sitzen ihm die Flügel, die ihn charakterisieren sollen. Einige Wegeli'sche Figuren rühren wohl von sächsischen Modelleuren her und sind Kopien Meifsener Arbeiten. Ich hatte einen Salonhirten, der unter einem Baume in gezierter Stellung ruht mit einem Knaben, der ein Hündchen sitzen lehrt, und zwei weibliche, 28 cm hohe Figuren ausgestellt. Beide würden, in Sandstein ausgeführt, auf die Hofkirche in Dresden passen. Die Eine (die Liebe) trägt ein Herz in der rechten Hand, einen Ölzweig(?) in der linken, die Andere (der Glaube) hält ein Gebetbuch und neben ihr stehen die Reste eines Räuchergefäfses, eines Kruzifixes und eines Kelches(?). Auch die Herren Dr. Darmstädter und Bodenstein hatten jeder eine Gruppe in Meifsener Stil ausgestellt. Von bemaltem Wegeli-Geschirr hatte ich zwei Riechfläschchen und Stücke eines Theeservices mit bunten Blumen, sowie eine Sahnenkanne mit blauen, unter der Glasur gemalten deutschen Blumen hergeliehen. »Deutsche« Blumen nannte man damals die europäischen, »indianische« die Nachahmungen der chinesischen und japanischen.

Der Bankier und Armeelieferant Gotzkowsky errichtete 1761 auf dem Grundstück No. 4 in der Leipzigerstrafse, dem jetzigen Reichstagsgebäude, das zusammen mit dem daneben liegenden Gebäude bald einem Neubau für das Herrenhaus weichen wird, eine Porzellanfabrik, wie er in seiner Autobiographie erzählt, um dem Könige gefällig zu sein. Er engagierte einige der besten Meifsener Künstler für Summen, die uns heute sehr hoch erscheinen. Für die technische Seite der Fabrikation gewann er einen gewissen Reichhard, der nach den Angaben des zwischen ihnen abgeschlossenen Vertrages schon für eigene Rechnung in Berlin etwas Porzellan machte, und kaufte ihm das angeblich aus Höchst erhaltene Rezept (arcanum) ab.

Mit Wegeli kann Reichhard wohl nicht zusammengehangen haben, da Gotzkowsky nicht sächsisches Kaolin, sondern ebenfalls Passauer Erde verwandt hat. Aus dieser sind, wie schon gesagt, alle Gotzkowsky'schen Porzellane hergestellt. Ob Reichhard sein eigenes Fabrikat signiert hat, ist nicht bekannt und bis jetzt nichts davon nachgewiesen. Vielleicht sind ihm einzelne unbezeichnete Porzellane mit grauem Scherben und von derselben Hand wie Gotzkowsky'sche Stücke mit Blumen bemalt, zuzuschreiben. Ich besitze einen solchen ungezeichneten Sahnenguss mit drei Füfsen und einem Henkel in der Form von Baumästen, sowie eine kleine Vase, auf der das gleiche Bouquet gemalt ist, wie au einem Gotzkowsky'schen dreifüfsigen Gusse. Man muss sich indessen hüten, dem Reichhard unmarkierte Stücke zuzuschreiben, die nach anderen Kennzeichen Fabrikate der Königlichen Manufaktur sind, an denen die Sceptermarke aber deshalb fehlt, weil sie unter dem Boden an-

gebracht war und bei dem Abschleifen des Stückes entfernt worden ist. Aus diesem Grunde fehlt sie besonders unter Theetöpfen, Zucker- und Theedosen, die damals am Boden oft keinen erhöhten Rand erhielten. Bei ihnen wurde die Marke vielfach im Deckel, oder bei den Theedosen an dem vom Deckel bedeckten Halse angebracht. War nun der Deckel signiert und ist er verloren gegangen, so fehlt dem Stücke die Bezeichnung.

Da die Gotzkowsky'sche Fabrik nicht ganz zwei Jahre bestand, so sind ihre Arbeiten selten. Meines Wissens habe ich allein sie zu sammeln versucht; die in Museen befindlichen Stücke rühren gröfstenteils von mir her, insbesondere Stücke eines mit den Zweigen und Blüten der japanischen Mume in Eisenrot und Blassrot, sowie mit einer Schuppendekoration in Gold auf Blassrot bemalten Thee- und Kaffeeservices. Einige Stücke tragen das königliche Scepter, sind aber sonst von den übrigen nicht zu unterscheiden. Die Gotzkowsky'sche Marke ist ein blaues G unter der Glasur. Ein einziges Stück ist mir bis jetzt vorgekommen, das die Marke in Gold zeigt. Vielleicht ist es von Reichhard und wurde, nachdem Gotzkowsky dessen kleine Fabrik übernommen hatte, nachträglich signiert, als es bemalt wurde. Nach der Farbe des Materials, der Bemalung mit Blumen und Früchten von der Hand eines Meifsener Malers, die auf signierten Berliner Stücken sich findet, und nach der Form, insbesondere der die Nase bildenden, mit einem Tuche drapierten Frauenmaske, kann der Ursprung der Kaffeekanne nicht zweifelhaft sein. Sie ist sehr reich dekoriert durch einen breiten Streifen von purpurfarbigen, mit einem Goldornament eingefassten Schuppen (sogenannter Mosaik). Von blau unter Glasur dekoriertem Gotzkowsky-Porzellan ist mir nur eine von mir auch ausgestellte flache Toilettendose für Pomade bekannt. Vielleicht meint Herr Ober-Regierungsrat von Seidlitz dieses Stück, wenn er in der Wissenschaftlichen Beilage der »Leipziger Zeitung« (No. 2, vom 5. Januar 1891) bemerkt, dass das sogenannte Zwiebelmuster bei Gotzkowsky nachgeahmt worden sei. Gotzkowsky'sche Teller habe ich noch nicht gesehen und ebensowenig Figuren; es steht aber fest, dass beide angefertigt worden sind. Die vorher erwähnten Kaffee- und Theegeschirre sind glatt, von verzierten kenne ich nur eine Chokoladekanne mit geradem Porzellangriff. Ich hatte sie zusammen mit einer hohen runden Theedose und zwei Kaffeetassen ausgestellt, welche ebenso wie einige andere gröfsere Stücke und die in einigen Museen befindlichen, zu demselben Service gehörenden Tassen die Sceptermarke tragen. Der Deckel der Kanne ist auf der inneren Seite mit einem blauen G unter der Glasur gezeichnet. Das Relief des Ornaments, das vier grofse meisterhaft gemalte, mit Figuren und Vieh reich staffierte Landschaften umgiebt, ist weifs gelassen, nach oben läuft es aus auf einen fein gestrichelten, purpurfarbigen, von schwach erhabenen weifsen und goldenen Linien vertikal geteilten Grund. Die Farben sind auf den mit dem Scepter signierten Stücken etwas kräftiger, man möchte sagen härter, das Relief ist bei allen von gleicher Schärfe und Zartheit. Wer weifs, wie viel Zeit und Arbeit die Herstellung der Formen für ein solches Service kostet, muss erstaunen, dass ein solches Werk in einer kaum entstandenen Fabrik, die mit den finanziellen Schwierigkeiten, in denen sich der Eigentümer befand, und mit den Kriegsnöten zu kämpfen hatte, in den ersten zwei Jahren ihres Bestehens unternommen und ausgeführt worden ist. Die Schärfe und Feinheit des Reliefs zeigt, dass die Gipsformen, aus denen die Stücke hervorgegangen sind, noch ganz neu waren.

Als Friedrich II die Fabrik am 24. August 1763 übernommen hatte, wandte er ihr sein ganzes Interesse zu und bemühte sich lebhaft, den Betrieb zu vergröfsern

und zu verbessern. Mitteilungen hierüber enthält die vorher erwähnte Schrift von Kolbe. Sie sind zum gröfsten Teil den recht dürftigen, von dem ersten Direktor der Manufaktur, Grieninger, hinterlassenen Notizen zur Geschichte der Manufaktur entnommen. Danach befahl der König schon im September 1763, dass Nachforschungen angestellt würden, um eine weifsere Porzellanerde als die Passauer in seinen Staaten zu finden. Man glaubte solche bei Sträbel am Zobten gefunden zu haben. Sie liefs sich jedoch nur für kleinere Stücke und zur Hälfte mit Passauer Erde gemischt gebrauchen, da sie zu »kurz« war und sich schlecht formen liefs. Aus dieser Masse sollen nach Grieninger das für das neue Palais bei Potsdam angefertigte Speiseservice und die beiden Spiegelrahmen im gelben Damastzimmer dieses Schlosses angefertigt worden sein. Ich möchte annehmen, dass sich Grieninger, der seine Notizen erst viel später zusammengestellt zu haben scheint, hier geirrt hat, oder dass die Farbe des Porzellans durch den Zusatz der Erde von Sträbel nicht verbessert worden ist. Ich habe viele Stücke des erwähnten Services in der Hand gehabt, aber nie finden können, dass die Farbe des Porzellans weifser wäre, als die der Gotzkowsky'schen Arbeiten. Auch die Masse des sogenannten Breslauer Services und die des Kaffeegeschirres für das Charlottenburger Schloss ist grau. Letzteres ist ebenso wie das oben erwähnte Gotzkowsky'sche Service in Eisenrot und Gold nur etwas feiner dekoriert. Grieninger erzählt auch, dass er dem Könige (es scheint im Sommer 1769 gewesen zu sein) einige aus der verbesserten Masse angefertigte Stücke, die mit der von Friedrich II besonders geschätzten couleur de rose bemalt gewesen seien, nach Potsdam gebracht habe. Er habe sie Morgens 6 Uhr dem an der Gicht darniederliegenden König ins Bett reichen müssen und der König habe sich sehr daran erfreut. Von gleicher Art sind vielleicht sechs von mir ausgestellte Stücke — Theedose, Zuckerdose, Theetöpfchen, Spülschale und zwei Kaffeetassen, Modell: »Reliefzierat« — von denen zwei auf Tafel I abgebildet sind.[1]) Unzweifelhaft hat

[1]) Die Stücke haben alle, mit Ausnahme der Zuckerdose, unter dem Boden in Gold die Nummer 3. Eine Goldnummer (8) findet sich auch auf einer von mir ausgestellten Sahnenkanne aus derselben Periode, die mit Vögeln in Landschaften und Blumengewinden sehr fein bemalt ist. Das hiesige Kunstgewerbe-Museum besitzt mehrere Stücke gleicher Art, von denen einige das Gotzkowsky'sche G unter der Glasur haben. Andere Stücke Berliner Porzellan mit Goldnummern sind mir nicht begegnet. Die Bedeutung der Nummern ist unbekannt. Da Grieninger erwähnt, dass der König besonders eine rosafarbige Dekoration geliebt habe, so könnte man, da Goldnummern auf Berliner Porzellan die gröfste Seltenheit sind, auf den Gedanken kommen, dass die so bezeichneten Stücke für Friedrichs II eigenen Gebrauch angefertigt worden seien. Dem dürfte weniger entgegenstehen, dass sie auf den für die königlichen Schlösser angefertigten Tafelgeschirren nicht vorkommen — auch Meifsen hat meines Wissens Goldnummern nur auf Thee- und Kaffeegeschirren, dazu gehörenden Schälchen und Dosen, sowie auf Brunnenbechern angebracht — wohl aber der Umstand, dass z. B. das Charlottenburger Kaffee- und Theeservice und einige im Hohenzollern-Museum aufbewahrte, viel spätere, vom Könige selbst benutzte Tassen, ohne Nummern sind. Ich habe mir seit einigen Jahren die Goldnummern auf Meifsener Porzellanen, die ich in Sammlungen oder im Handel fand, notiert, habe aber ebensowenig wie Andere ihre Bedeutung ermitteln können. So viel glaube ich indessen versichern zu können, dass sie unmöglich bestimmt waren, um Stücke zu bezeichnen, die für den eigenen Gebrauch der sächsischen Kurfürsten August II und III oder für ihre Hofhaltungen oder zu Geschenken dienen sollten, oder um die Dekorationsweise oder die Zeitfolge der Anfertigung kenntlich zu machen. Das erste ist dadurch ausgeschlossen, dass die vielen aus den Beständen im japanischen Palais in das Johanneum zu Dresden oder früher in den Handel

BERLINER PORZELLAN

UNTERTASSEN

BALD NACH 1763

man versucht, dem Rosa den schwachen Stich ins Gelbliche, den das rose de Pompadour von Sèvres hat, zu geben. Sie sind technisch anders behandelt als andere Malereien der Zeit. Daher ist auch die hoch aufliegende Farbe stellenweise abgesprungen.

Bald nach dem Übergange der Manufaktur auf den Staat müssen noch zwei andere Service entstanden sein, da von beiden Stücke aus grauer Masse, mit einer frühen Marke und früher Malerei existieren und auf der Ausstellung vorhanden waren. (Auf Tafel II sind Untertassen beider Service abgebildet.) Die Fläche der Tassen des einen Services ist auch viermal geteilt, aber zwei Felder sind doppelt so grofs als die beiden anderen. Das sie gegen den Rand umgebende zarte Rokoko-Ornament läuft nach der Mitte zu in einen von Blättern umrankten Stab aus. Bei dem anderen Service sind zwei glatte für die Malerei bestimmte Felder von einer Cartouche umgeben, die übrige Fläche ist nur gegen den Rand zu durch das Ornament begrenzt, sonst aber ganz von geraden Stäben durchzogen, die nach der Mitte zu fächerartig zusammenlaufen und von fein modellierten Rosenblättern und Blüten umrankt sind. Dasselbe Muster ist auch zu selten vorkommenden kleinen Suppenschalen verwendet, nur sind blühende Winden an die Stelle der Rosen gesetzt. Die Pflanzenranken erhielten bei der Bemalung die natürlichen Farben der Blumen, oder sie wurden vergoldet oder ganz weifs gelassen. Letzteres ist auch mit dem Ornament und so oft geschehen, dass man nicht annehmen darf, dass die Stücke etwa nicht fertig geworden seien. Auf dem farbigen Untergrunde, der sich zwischen ihnen und dem Rande befindet, wirken die feinen Ornamente wie pâte sur pâte Arbeiten.

Aus den ornamentalen Gedanken, die in dem Gotzkowksy'schen und in dem zuletzt erwähnten Kaffeeservice, ausgesprochen sind, ist dann das schönste Tafelservice, das je aus einer Porzellanfabrik hervorgegangen ist, entstanden. Es wurde das Vorbild

---

gelangten Stücke und, so viel ich weifs, auch die alten Geschirre in den sächsischen Schlössern ohne Goldnummern sind. Das zweite wird dadurch widerlegt, dass z. B. das Schwanenservice des Grafen von Brühl und das vor einigen Jahren in den Kunsthandel gelangte des Grafen Solkowsky, beide unzweifelhaft kurfürstliche Geschenke, ohne Goldnummern sind. Überdies sind der so bezeichneten Stücke noch so viele, dass dadurch das erste wie das zweite ausgeschlossen wird. Wer wie ich seit Langem mit der Verwaltung einer Porzellan-Manufaktur zu thun, und sie mehrere Jahre, wenn auch nur im Nebenamte geleitet hat, kann daran nicht zweifeln. Die Zahl der alten in Schlössern, in Sammlungen, im Gebrauche und im Handel befindlichen Porzellane verschwindet völlig gegen die Warenmenge, welche eine einzige Fabrik — wie die Meifsener — in wenigen Jahren geliefert haben muss. Hatte doch die kleine Gotzkowsky'sche Fabrik bei der Übergabe an den Staat einen Bestand von rund 10000 Stück weifsen und fast 4900 Stück bemalten, also rund 15000 signierten Porzellanen. Der mit Goldnummern bezeichneten Meifsener Service oder Teile von solchen, sind noch so viele, dass viele Hunderte solcher Service angefertigt worden sein müssen. Ebenso wenig können die Zahlen gedient haben, um eine Dekorationsweise zu bezeichnen, womit bei der Mannigfaltigkeit der Darstellungen: Landschaften, Seestücke, Watteau-Gruppen oder Chinoiserien im Stile Bérains nur die sie umgebenden reichen Umrahmungen und die spitzenartigen Goldornamente an den Rändern gemeint sein könnten, denn dieselbe Nummer findet man auf Stücken von verschiedener Ornamentation. Endlich können die Nummern sich nicht auf die Zeit der Anfertigung beziehen, weil Arbeiten, die nach der Ornamentation, dem Gegenstande und der Ausführung der übrigen Bemalung die späteren sind, niedrigere oder gleichhohe Nummern tragen als früher angefertigte. So besitzt das Gewerbe-Museum in Hamburg einen Trinkbecher in Barockform mit Wulst-

für ein reizendes Service der Fürstenberger Fabrik; und der Markgraf von Ansbach hat es in seiner Manufaktur abformen lassen, wahrscheinlich um ein ihm von Friedrich dem Grofsen im Jahre 1767 geschenktes Service ergänzen zu können. Die Teller sind sechsfach geteilt, drei der Felder, die zwischen den nach der Mitte zusammenlaufenden Ranken des Gotzkowsky'schen Vorbildes liegen, sind glatt, und

---

fufs und Eierstab, früher Marke und mit Chinoiserien im Bérainschen Stil bemalt mit Goldnummer 2, und ein meines Erachtens erheblich jüngeres vollständiges Service mit flachen Tassen, einer Goldkante im Stil Ludwigs XIV Streublumen und Watteau-Gruppen mit No. 1. Ich habe eine flache Dose, wie sie zu vielen älteren Servicen gehört, gesehen, die neben der frühen Marke noch mit K. P. M. unter der Glasur bezeichnet und mit Chinoiserien bemalt war; sie trug die Nummer 52. Die höchste mir begegnete Nummer ist 100, sie befand sich auf einer nicht markierten, aber unzweifelhaft Meifsener Untertasse, die mit Chinesen in einer Barockumrahmung bemalt war. Von der Regel, dass Nummern nur auf Thee- und Kaffeeservicen und auf Trinkbechern sich finden, macht ein mir gehörender kleiner, runder Pfeffer- oder Zuckerstreuer, dessen flaches Sieb abgeschroben werden kann, vielleicht nur scheinbar eine Ausnahme. Der Deckel, der Griff und das Goldornament sind barock und die darauf gemalten einheimischen Vögel etwa von 1735. Die meisten numerierten Stücke gehören der Ornamentation nach der frühen Zeit an. Die Darstellungen sind fast zur Hälfte Chinoiserien, zu einem Drittel Landschaften oder Hafenscenen. Sie sind ebenso wie die Dekorationen meistens vortrefflich ausgeführt. Man muss aber nicht glauben, dass die Goldnummer etwa die bessere Qualität hat bezeichnen sollen. Viele auf das reichste und beste bemalte Arbeiten aus der Zeit von 1725—1750 sind nicht numeriert. Ich kenne nur ein einziges mit dem Punkt zwischen den Schwertern markiertes Stück, das eine Goldnummer (96) hat: eine mir gehörende Untertasse mit einem Blumenstraufs und Schuppen in Purpur am Rande, die ein goldenes Rokoko-Ornament abschliefst. Auf Stücken, die nach japanischen oder chinesischen Vorbildern bemalt sind, und an solchen, denen alle Vergoldung fehlt, habe ich Goldnummern noch nicht gefunden.

Waren die Nummern Malerzeichen, so ist auffallend, dass sie nicht auf allen Stücken, und in anderen Farben fast gar nicht vorkommen. Vielleicht sollten sie nur das Zusammenbleiben der zu einem Service gehörenden Stücke im Magazin und beim Verkaufe erleichtern. Man begreift dann freilich nicht, warum dies übrigens unsichere Mittel nicht bei allen Servicen angewendet worden ist.

Ebenso ungewiss wie die Bedeutung der Goldnummern auf den sächsischen Porzellanen ist bekanntlich die der A R-Marke. Herr von Seidlitz schliefst sich auf Seite 137 dieser Zeitschrift der Vermutung an, dass die so bezeichneten Stücke durch die Marke als für des Königs eigenen Gebrauch bestimmt gekennzeichnet werden sollten, da sie fast ausnahmslos zu den schönsten, in Bezug auf Reinheit der Masse wie Feinheit der Zeichnung und Pracht der Färbung ganz untadelhaften Erzeugnissen der Manufaktur gehörten. Ich kann dem aus technischen Gründen nicht beipflichten. Kein Fabrikant weifs dann, wann die Marke auf ein noch nicht glasiertes Stück gesetzt werden muss, ob er ein gutes oder ein verunglücktes Fabrikat aus dem Gutbrande erhalten wird. Wenn die Augustus Rex-Marke die ihr beigelegte Bedeutung gehabt hat, so muss man entschlossen gewesen sein, jedes nicht tadellos aus dem Gutfeuer kommende Stück zu zerschlagen, wozu man damals wenig geneigt gewesen sein wird, weil die Fabrikation viel schwieriger war als heute. Das Rationelle wäre gewesen, die Stücke mit der jeweilig allgemeinen üblichen Marke zu zeichnen und bei der Bemalung oder Vergoldung mit einem A R *auf* der Glasur zu versehen. Dies scheint nicht geschehen zu sein. Nur einmal ist mir ein Kaffee- und Theeservice vorgekommen, mit Landschaften bemalt und reicher Ornamentation, etwa von 1740 oder 1750, das die A R-Marke in lebhaftem Blau *auf* der Glasur neben der Schwerter-Marke *unter* der Glasur zeigte. Die Bemalung und die A R-Marke waren unzweifelhaft alt und echt.

ebenso viele von dem Gitterwerk und den blühenden Rosen des an dritter Stelle genannten Kaffeeservices, ausgefüllt. Die feinen Stäbchen des Gotzkowksy'schen Modells zwischen dem Rokoko-Ornament und dem Tellerrande sind teils weggefallen, teils durch weitere Ausbildung des Ornaments ersetzt worden, dazwischen aber ist Platz für einen Hintergrund geschaffen (vergl. Tafel III).

Auch das an zweiter Stelle erwähnte Geschirr wurde, wie es scheint, später zur Grundlage für Tafelgeschirr genommen. Davon sind jedoch nur die am Rande sechsmal durchbrochenen Dessertteller bekannt.[1])

Von dem »Reliefzierat-Service« waren auf der Ausstellung Teller, bei denen alles Relief weifs gelassen und der Rand mit Gold oder Farbe staffiert war, auf den drei Flächen am Rande waren Blumenbouquets oder Blumenguirlanden, in der Mitte ein gröfserer Straufs und aufserdem Streublumen gemalt. Bei reicher Ausführung ist das Rokoko-Ornament vergoldet, der dazwischen liegende Grund hellgrün, Purpur oder kornblumenblau geschuppt, die Gitterstäbchen und die plastischen Blumenranken sind farbig, reiche Blumenschnüre verbinden das Ornament, das sich in den Spiegel hinabzieht und den Mittelpunkt bildet gleichfalls ein Blumenbouquet. Die Dekoration des für das Neue Palais angefertigten Services ist die schönste, weil sie am harmonischsten wirkt, die reichste zu sein scheint und die unendlich schwere Aufgabe, bei Tageslicht und Abends gleich wirksam zu sein, gelöst ist. Es wird dies dadurch erzielt, dass der Grund des zum Teil vergoldeten Ornaments und die Stäbchen des Randes, um welche sich die goldenen Ranken schlingen, blass orange gefärbt sind und der Grund mit einem Netz von Goldlinien überzogen ist, die Blumen aber licht und duftig gemalt sind. Bisweilen ist man bei diesem Service und anderen ohne Zweifel von demselben Maler herrührenden Blumen zweifelhaft, ob die Wirkung der Farben ganz die beabsichtigte ist, oder ob der Künstler noch mit Mängeln der Farben oder des Brennprozesses in der Muffel zu kämpfen hatte. Die von dem Maler des Neuen Palais-Services herrührenden Arbeiten sind alle ohne Malerzeichen. Als solche kommen auf einigen mit Blumen dekorierten Stücken, die aus dem ersten Dezennium oder den ersten fünfzehn Jahren der Manufaktur stammen, Buchstaben vor, die sich aber nicht deuten lassen. Einige Stücke des Potsdamer Services scheinen von einem anderen Maler, der in der ersten Periode der Manufaktur sehr thätig gewesen ist, herzurühren. Er hat am meisten die Meifsener Tulpen, von denen zwei Blätter nach aufsen umgeschlagen sind und die kartoffelrunden Rosen, deren Modell die fast geschlossene Centifolie ist, beibehalten. Von ihm ist anscheinend auch das vorher erwähnte rosafarbige Kaffeeservice bemalt worden. Das zweite, auf Befehl Friedrichs II angefertigte Tafelservice ist das jetzt im Hohenzollern-Museum aufbewahrte, für das königliche Schloss in Breslau bestimmte. Bei diesem ist der Raum zwischen dem Rande des achtteiligen Tellers und dem vergoldeten Blattwerk mit blauer Schuppenmosaik ausgefüllt. Auf der Ausstellung waren eine Herrn Possart gehörende sehr schöne kleine Terrine dieses Modells mit purpurfarbiger Mosaik, und eine Schüssel mit vergoldetem Ornament auf citronengelbem Hintergrunde. Das Hohenzollern-Museum hatte mehrere herrliche Breslauer Geschirre hergeliehen. Auch die Masse dieses Services ist grau. Der Maler, von dem noch manches andere Stück, insbesondere drei von dem Kunsthändler Lewy jun.

[1]) Die alten Tafelservice hatten nur drei Sorten Teller: den Suppenteller, den Speiseteller und den ebenso grofsen Dessertteller, dessen Rand mehr oder weniger durchbrochen war; kleinere Teller hatte man nicht.

ausgestellte grofse, mit Hellgrün, Rosa und Gold staffierte Vasen, mit Frauenköpfen und mit Bocksköpfen statt der Henkel an den Seiten, auf das Vortrefflichste mit Blumen, grofsen wie kleinen, bemalt worden sind, liebt es noch mehr als der Maler des Potsdamer Services, den grünen Blättern der Tulpen eine knitterige Form zu geben und die Stile der Mohnknospen wie eine Peitschenschnur zu drehen, obgleich beides der Natur nicht entspricht. Jedem Blumenstrauſs fügt er einige gelbe Grashalme oder eine Ähre, den Zweig einer Erica oder einer kleinen Rispenblume hinzu und fast niemals fehlt auf seinen Tellern und Geschirren eine lichtblaue, wenn auch kleine, oder hellviolette Blüte. Er arbeitet ebenso flott wie alle anderen Maler der ersten Zeit und zeichnet mit grofser Sicherheit. Seine Palette ist meist kräftiger und lebhafter als die des Malers für das Neue Palais. Sein Mohn, seine Rosen und Tulpen sind bewundernswürdig mit breitem Pinsel virtuos dargestellt. Er malt niemals geschlossene Bouquets, immer ist reichlich Luft zwischen den einzelnen Blumen gelassen.

Nachdem Grieninger in seinen Notizen Ereignisse, die sich im Jahre 1771 zugetragen haben, mitgeteilt hat, erwähnt er die Auffindung der Kaolinlager von Brachwitz bei Halle a. S., die endlich die gesuchte, sich weifsbrennende Erde lieferten. Man wird diese Entdeckung nicht früher als 1771 setzen können, denn im April 1772 wurde das grofse für die Kaiserin Katharina II bestimmte Dessertservice fertig. Ein bei der Königlichen Porzellan-Manufaktur aufbewahrtes Exemplar der auf dem Thron sitzenden Kaiserin, die als Statue undekoriert den Mittelpunkt der bemalten Gruppen ihrer sie verehrenden Unterthanen bildete, ist von grauer Masse. Hätte man ein weifseres Porzellan für das Geschenk, dessen Anfertigung gewiss ein Jahr gedauert hat, verwenden können, so wäre es ohne Zweifel geschehen. Von welcher Beschaffenheit die zuerst benutzte Hallesche Erde gewesen ist und wie weit man vorher schon mit der Herstellung einer Masse, die weniger grau war, als die aus unvermischtem Passauer Kaolin gewonnene, gekommen war, lässt sich nicht sagen. Sicherlich haben die zuerst bei Halle betriebenen Gruben nicht das später, jedenfalls von 1783 an, und mehr als ein halbes Jahrhundert lang verwendete Kaolin geliefert. Das aus dem letzteren hergestellte Porzellan ist feiner und glasiger als alles frühere und sehr weifs, im Vergleich mit dem Wegeli'schen Fabrikat sogar bläulich.[1]) Auf der Ausstellung befand sich aus meiner Sammlung die Figur einer Urania, die in der Linken ein Fernrohr und in der Rechten ein beschriebenes Blatt hält. Die nähere Betrachtung ergiebt, dass die Schrift nicht aus Buchstaben besteht, deutlich aber ist ein am Schlusse hinzugefügtes Datum »Berlin 7. Juni 1777.« Diese Figur besteht aus einer Masse, die man als die zweite bezeichnen kann, wenn man die graue die erste und die bläuliche die dritte nennen will.[2]) Sie ist weifser als die erste, der Wegeli'schen ähnlich, aber nicht blasig und gelber als die dritte Masse.

[1]) Eine mir gehörende Tasse aus diesem Material trägt das Datum des 27. Juli 1783.

[2]) Man darf allerdings aus der Art der Bemalung oder aus dem Jahre ihrer Ausführung, wenn es bekannt ist, nicht schliefsen, dass der weifse Gegenstand kurz vorher angefertigt worden ist. Man darf auch umgekehrt die dem Stil und der Technik nach spätere Bemalung nicht deshalb früher setzen, weil man sie auf einem Stücke findet, von dem sich nachweisen lässt, dass es früher den Gutofen passiert hat. Auf grofsen Fabriken können Gegenstände Jahre lang in dem Magazin des weifsen Porzellans stehen, ehe sie zur Malerei gelangen. Die bei dem Erwerbe der Gotzkowsky'schen Fabrik vom Staate übernommenen weifsen Porzellane trugen die unter der Glasur befindliche Gotzkowsky'sche Marke, sind aber natürlich erst in der Königlichen Manufaktur bemalt worden; Meifsener Porzellane, die

Die Zahl der noch vorhandenen Fabrikate, die aus der zweiten Masse bestehen, ist nicht unerheblich, wenn auch bedeutend kleiner als die der Arbeiten von gelblich grauer Färbung. Solche Stücke, die der Maler des Neuen Palais-Services dekoriert hat, sind äufserst selten; mehrere giebt es, die von dem Maler des Breslauer Services herrühren, hauptsächlich aber haben auf der zweiten Masse drei Maler gearbeitet, die vielleicht von den älteren Künstlern ausgebildet worden sind, jedenfalls von jenen gelernt haben. Zwei von ihnen lieben es auch, zwischen die Gartenblumen Gräser und unscheinbare Feldblumen zu mischen und die Stiele oder Blätter einzelner Pflanzen willkürlich zu biegen, wenn sie glauben, dies nicht vermeiden zu können. Die Blumen des Einen sind schwerer in der Farbe als die früheren Arbeiten, seine Guirlanden sind viel weniger leicht und locker, die Blumen, aus denen sie bestehen, sind gröber geformt als früher. Sie scheinen schon die Vorläufer der dichten Blumenschnüre des Louis XVI zu sein. Ein zweiter Maler ist dem Künstler des Breslauer Services ebenbürtig in der Sicherheit der Zeichnung und Frische der Behandlung, seine Arbeiten haben die gröfste Leuchtkraft und Tiefe der Farben. Der Dritte arbeitet nicht weniger glänzend und sicher, aber er ist mehr bestrebt als einer seiner Vorgänger, die Natur abzuschreiben. Ein Gärtner wird alle Blumen, die er dargestellt hat, benennen können, was bei den anderen Malern nicht immer gelingen dürfte. Er hat auch das Verhältnis der Gröfse, in dem die einzelnen Blumen zu einander stehen, genau beobachtet. Die früheren Maler haben sich hinsichtlich der Form, der Gröfse und der Farbe mehr Freiheiten genommen. Ich glaube nicht, dass sie

---

eine Marke ohne Punkt haben, brauchen nicht vor dem Tode des Grafen Brühl (Ende 1763) dekoriert zu sein, und viele Stücke mit dem Punkt müssen noch unter Marcolini's Verwaltung, also nach 1774 bemalt worden sein.

Herr Ober-Regierungsrat von Seidlitz hat in seinem schon angeführten, viele wichtige Nachrichten enthaltenden Aufsatze über die Spitznersche Sammlung altmeifsener Porzellane (Wissenschaftliche Beilage zur No. 2 der Leipziger Zeitung vom 5. Januar 1891) erwähnt, dass die Sammlung auch viele Stücke im japanischen Geschmack enthalte »mit schmalem, braunen Rande, die die Kurschwerter in milchig-blauer Farbe (bisweilen auch in Rot oder Violet) *über* der Glasur zeigen. Diese Bezeichnung war noch im Jahre 1730 bei bestimmten Verzierungsweisen in Gebrauch; wann sie aber aufgekommen ist, hat sich noch nicht feststellen lassen.« Hiernach braucht man meines Erachtens nicht zu suchen. Sollte sich darüber etwas in den Akten finden, so wird es wohl nichts Anderes sein, als was man darüber a priori behaupten kann Man wird bei der Bemalung der *ohne* Marke *unter* der Glasur aus dem Gutfeuer gekommenen Porzellane die Marke *auf* die Glasur gebracht haben, sobald man angefangen hatte, die Kurschwerter unter die Glasur zu setzen, weil sonst die Stücke hätten unsigniert bleiben müssen, und man wird damit so lange fortgefahren haben, bis der Vorrat von unmarkiertem Porzellan zu Ende war. Die Bemalung im japanischen Stil hat meines Erachtens mit der Marke nichts zu thun, denn ein Fabrikant macht nur dann gewisse Porzellane durch Hinzufügung oder Weglassung eines Zeichens kenntlich, wenn ihre *Masse* mit Rücksicht auf die später ihnen zu Teil werdende Behandlung anders, als die der übrigen Fabrikate zusammengesetzt sein muss. Ein solcher Unterschied besteht aber nicht zwischen den im japanischen Stil bemalten und den nach europäischem Geschmack dekorierten Porzellanen. Übrigens kommen auch Stücke vor, die auf der Glasur markiert, aber nicht nach orientalischen Mustern bemalt sind: wenigstens besitze ich selbst eine hohe Tasse ohne Henkel, welche auf das allerfeinste mit Landschaften, die von vielen kleinen Gestalten im Rokokokostüm belebt sind, bemalt ist. Sie ist auf der Glasur hellblau markiert und trägt daneben die Goldnummer 2.

Blätter und Blumen zu stilisieren beabsichtigten, sie haben im Allgemeinen naturalistisch malen wollen, ebenso wie die Blumenmaler aller Zeiten, von denen jeder Einzelne und jede Generation die Natur verschieden gesehen und dargestellt hat. Abgesehen von den Beschränkungen, die den Porzellanmalern das Material und die Technik ihrer Kunst auferlegt, haben die Berliner Maler der ersten Periode sich mehr oder weniger durch künstlerische Rücksichten leiten lassen. Die Maler des Rokoko hatten eine viel feinere dekorative Empfindung und fühlten sich darin der Natur wie dem Publikum gegenüber freier als die der folgenden Periode, in der man der wissenschaftlichen Genauigkeit sich auch auf dem Gebiete der Kunst zu befleifsigen anfing. Um 1780, vielleicht schon früher, hat die Blumenmalerei auf der Königlichen Manufaktur einen ganz anderen Charakter angenommen. Dichte, gleichmäfsig dicke, von farbigem Bande durchzogene, bei aller Buntheit doch monotone Kränze umgeben figürliche Darstellungen, die noch den Stichen nach den Arbeiten Watteau's und seiner Zeitgenossen entnommen wurden, oder Buchstaben, die oftmals auch aus Blumengewinden gebildet sind, auf blassgelbem, rosa oder mattblauem Grunde, während die übrige Dekoration noch das Rokoko-Ornament der Form des Gegenstandes entsprechend beibehalten hat. Bald kommen auch allegorische Darstellungen hinzu und die Blumen erhalten Bedeutung. Die vorher erwähnte Tasse von 1783 hat auf der cylindrischen Obertasse eine Namenschiffre, auf der Untertasse das Datum und beide sind von einem dicken Vergissmeinnicht-Kranze umgeben. Die Farben werden härter, die Zeichnung und Malweise spitzer und trockner, geleckt und langweilig. Der Zeit des Überganges dürften zwei von Herrn Possart ausgestellte Vasen, die mit einem Potpourri einen Satz bilden, angehören. Der Fonds der Vasen ist eisenrot, in den ausgesparten, von einem Goldrande umgebenen Feldern sind die Köpfe römischer Kaiser und Kaiserinnen im Profil in derselben Farbe gemalt; die Medaillons sind mit bunten Blumenkränzen in vorzüglicher Ausführung, Hals und Fufs aber von Blumengewinden in Eisenrot und Gold umgeben. Zwei andere Vasen gleicher Form sind auf hellgelbem Grunde ebenso bemalt, nur fehlen die eisenroten Blumen; dazwischen laufen acht Goldlinien, um die schmale Guirlanden gewickelt sind, von oben nach unten über die ganze Vase. Diese Arbeiten gehörten zu den besten und durch die Kühnheit der Farbenzusammenstellung interessantesten Stücken der Ausstellung.

Der vollständige Wandel, der sich zu Anfang der achtziger Jahre in der Blumenmalerei an der Berliner Manufaktur vollzogen hat ist, meines Erachtens, in hohem Grade bemerkenswert. Man fragt sich, wo sind die Maler geblieben, die von 1763 an etwa bis 1770 das Tafelgeschirr des grofsen Königs mit ihrer Kunst schmückten? Ist es ein Zufall, dass sich Arbeiten von ihrer Hand auf Porzellanen aus der dritten Masse so gut wie gar nicht erhalten haben? Ich selbst besitze nur einen Lichtlöscher aus dieser Masse, der von dem Maler des Breslauer Services herrühren dürfte. Andere auf die Künstler der ersten Periode hinweisende Arbeiten sind mir noch nicht vorgekommen. Und wenn diese Männer 1780 schon tot waren, warum haben ihre jüngeren Genossen und ihre Schüler in der bisherigen Weise zu malen aufgehört? Wenn ich auch nur von sechs Malern gesprochen habe, so darf dies doch nicht so verstanden werden, als ob ich glaubte, alle uns erhaltenen Arbeiten aus der Zeit von 1763 bis 1775 müssten von ihrer Hand herrühren. Andere werden so gleichartig gearbeitet haben, dass die Unterscheidung ihrer Arbeiten nicht möglich ist. Auch Sachverständige werden heute oft nicht wissen, ob sie die Blumen auf den modernen Erzeugnissen der Berliner Manufaktur dem einen oder dem anderen

15

BERLINER PORZELLAN

TELLER MIT BLUMENMALEREI

MODELL »RELIEFZIERAT«

Maler zuschreiben sollen, so grofs ist der Einfluss des Umstandes, dass Alle in gleicher Weise von dem artistischen Direktor Professor Kips ausgebildet worden sind und geleitet werden. Wohin sind aber die Maler der siebziger Jahre verschwunden? oder wie haben sie es nur angefangen, sich alle eine ganz andere Art zu sehen, zu zeichnen und zu malen anzueignen, so zu sagen von der Aquarellmalerei zu der Malweise überzugehen, die man als Porzellanmalerei im übeln Sinne zu bezeichnen pflegt? Dem Könige muss die neue Art zugesagt haben. Denn ein gröfseres Service, das er in seinen letzten Lebensjahren für Sanssouci anfertigen liefs, ist so dekoriert. Der unerfreuliche Eindruck wird durch die grofsen in den härtesten Farben gemalten Früchte, die den Blumen beigegeben sind, noch verstärkt.

Auch in der Landschaftsmalerei wie in der figürlichen Malerei und Plastik der Berliner Manufaktur lassen sich mutatis mutandis dieselben Wandlungen in den Jahren von 1763 bis 1780 erkennen. Die Ausstellung gab auch dazu mannigfache Gelegenheit. Wenn ich davon absehe, hierauf einzugehen, so veranlasst mich dazu nicht allein Mangel an Zeit, der auch diese kleine Arbeit weit flüchtiger und unvollständiger als mir lieb ist und als der Leser zu erwarten berechtigt ist, ausfallen liefs, sondern zugleich die Erwägung, dass es nach meiner Erfahrung schwerer ist, Porzellane als Staffeleibilder zu beschreiben, um in dem Leser eine einigermafsen deutliche Vorstellung hervorzurufen. Die Worte, gemalt in der Weise des Rubens, oder eines bekannten Malers der Gegenwart, sind für Tausende verständlich, denen ein Hinweis auf das Breslauer Service nichts zu denken giebt und die Unterschiede in der Masse des Berliner Porzellans sind sogar manchen Leuten entgangen, die sich schon viele Jahre verkaufend oder kaufend »mit den Werken unserer Väter« beschäftigen. Die Gewissheit, den Leser zu ermüden, hat mich auch davon abgehalten, die Menge der schönen auf der Ausstellung vereinigten Porzellane aufzuzählen und ihre Beschreibung zu versuchen. Endlich ist seit der Ausstellung mehr als ein Jahr verflossen, und es fehlt mir an Zeit, um meine Erinnerung bei den Besitzern der ausgestellten Gegenstände aufzufrischen. Dies Alles möge die Unvollständigkeit der vorliegenden Arbeit bei dem Leser entschuldigen.

EINE SAMMLUNG VON HANDZEICHNUNGEN DES LUKAS VAN LEYDEN

NACHTRAG

VON SIDNEY COLVIN

Die auf Seite 166 erwähnte Zeichnung einer Verkündigung, welche sich zusammen mit den Studien des Lukas van Leyden in dem Barnard-Band befindet, ist der Originalentwurf für das Gemälde eines unbekannten niederländischen Meisters in der Berliner Gemälde-Galerie (No. 548). Die Zeichnung weicht von dem Bilde nur in unbedeutenden Einzelnheiten ab, so sind die Schuhe der Maria im Gemälde hinzugefügt.

Ein anderer aus der Reihe der schwarz gebundenen Sammelbände, mit dem Datum 1637, hat seinen Weg ebenfalls in das British Museum gefunden. Aufser der

Jahreszahl trägt dieser Band die Aufschrift: AL • DER • HOOCHD • I • AMAN. Er enthielt aber, als er in das Museum kam, keine Holzschnitte von Jost Amman, war sichtlich seines ursprünglichen Inhaltes beraubt und an dessen Stelle mit wertlosen italienischen Zeichnungen des XVII und XVIII Jahrhunderts gefüllt worden. Ohne Zweifel war dies durch seinen früheren Besitzer geschehen, M. Charbonnier, dessen Bibliothekszeichen sich auf der Innenseite des Deckels befindet.

NACHTRAG ZU JUDITH LEYSTER

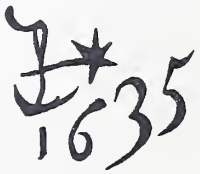
VON C. HOFSTEDE DE GROOT

Das Engertsche Bild ist, wie mir Herr Dr. Th. von Frimmel ergänzend nachweist, später in den Besitz des Baron Albert von Rothschild in Wien übergegangen, der es 1873 dort ausgestellt hat. Der Katalog beschreibt es sub No. 100 folgendermafsen:

Frans Hals, Bildnis einer schwarz gekleideten Frau mit anschliefsendem Häubchen und Mühlsteinkragen, in der Rechten ein Buch. Halbfigur, dreiviertel lebensgrofs. Bezeichnet mit einem Monogramme, welches aus J mit einem Sporn gebildet ist; darunter 1635. Auf Holz 54 : 42 cm.

Gelegentlich der Auktion Engert wurde es von C. von Lützow in der Zeitschrift für bildende Kunst (1871, S. 279) mit folgenden Worten erwähnt:

Das interessante Porträt einer ältlichen Holländerin .... (No. 37 von C. Hampeln in Schwarzkunst gestochen), welches Herr Plach um 900 fl. erwarb, führt den Namen Frans Hals jedenfalls mit Unrecht. Denn ganz abgesehen von dem Monogramm .... trägt es die Jahreszahl 1635. Um jene Zeit hatte Hals bereits .... eine Breite und Freiheit der Pinselführung erreicht, von der die strenge, sorgsame und etwas trockene Malerei dieses Bildes wesentlich verschieden ist.

In dem Jahrgang 1874 derselben Zeitschrift (S. 61) bespricht sodann O. Eisenmann die Wiener Ausstellung und unser Bild. Auch er ist auf Grund des Monogramms:  überzeugt, dass der Urheber desselben unmöglich Hals sein könne und rät des künstlerischen Gepräges wegen eher auf Th. de Keyser, mit dessen ganz eigener pastoser Modellierung es Verwandtschaft zeige, sonst stehe es aber in frischer Urwüchsigkeit ganz auf sich selbst.

Diese Urteile hervorragender Kenner stimmen vollständig zu dem, was ich oben zur Charakteristik von Leysters Malweise gesagt habe.

Ich füge hier nur noch hinzu, dass das Engert-Rothschildsche Bild bis jetzt das einzige Porträt von der Hand der Künstlerin ist, und dass das Datum 1635 ihre Thätigkeit einstweilen begrenzt.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2575